

الكاتب الحديث وعالمه

النصف الأول من القرن العشرين

تأليف

ج . س . فريزر

ترجمة

د . أحمد سلامة محمد السيد

الجزء الثانى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

الكاتب الحديث وعالمه

الألف كتاب الثاني

الإشراف العام
و. سمير سرحان
رئيسة مجلس إدارة

رئيس التحرير
لمسعى المطيعي

مدير التحرير
أحمد صليحة

الإشراف الفني
محمد قطب

الإخراج الفني
محسنة عطية

هذه هى الترجمة العربية لكتاب

The Modern Writer and His World

by

G. S. Fraser

فهرس

الباب الرابع : الشعر

- الفصل الاول : التسعينيات من القرن التاسع
عشر إلى الحرب العالمية الأولى ٩
الفصل الثاني : العشرينيات من القرن العشرين ٤٣
الفصل الثالث : الثلاثينيات من القرن العشرين وسنوات الحرب ٧٥
الفصل الرابع : الشعر منذ الحرب ١٢٥

الباب الخامس : اتجاهات النقد

- الفصل الاول : التراث الفيكتوري ١٥١
الفصل الثاني : الفترة الفاصلة في عهد ادوارد
وثرورة ١٩١٠ ١٦٧
الفصل الثالث : مجددون آخرون ١٨١
الفصل الرابع : تراث بلومزبيرى ١٩٣
الفصل الخامس : اتجاه كمبريدج الجديد ٢٠١
الفصل السادس : احتمالات الحاضر ٢٢٥

- كشف ٢٣٧

الباب الرابع : الشعر

.....

الفصل الأول : التسعينيات من القرن التاسع عشر إلى

الحرب العالمية الأولى .

الفصل الثاني : العشرينيات من القرن العشرين .

الفصل الثالث : الثلاثينيات من القرن العشرين

وسنوات الحرب .

الفصل الرابع : الشعر منذ الحرب .

الفصل الأول

التسعينيات من القرن التاسع عشر

إلى الحرب العالمية الأولى

لقد شهدت التسعينيات من القرن التاسع عشر ظهور وعى انجليزى شعري بالإحساس الذى ظل لأمد طويل حيا فى فرنسا ، الإحساس بوجود فجوة عظيمة قائمة بين عالم الشعر وعالم الحياة اليومية العادية ، وشعر كتاب الفترة السابقة على رافائيل — Raphael بتلك الفجوة ، إلا أنهم راحوا يأملون فى تحويل وتبديل عالم الحياة اليومية العادية بفضل ما ألهموا به من حماس اجتماعى على يد راسكين — Ruskin — الذى كان أكثر هؤلاء الكتاب حيوية ونشاطا ، مثله فى ذلك مثل وليم موريس — William Morris — وكان شعراء التسعينيات من القرن التاسع عشر يفتقرون إلى تلك الحيوية مثل بودلير Baudelaire ، وهو واحد من أبطالهم ، وتشيعوا لاتجاه السأم والعصب الذى كان يسود العالم من حولهم ، والذى اتسم به المتألقون من كتاب هذه الفترة ، وتبنوا مثلما فعل جوتييه — (Gautier) — بطل آخر من أبطالهم — مذهب الفن من أجل الفن ، وليس هذا المذهب بالثرى المشبع ، واعتور كثير منهم الاكتئاب والصحة المتردية ، والندم على الإفراط فى ملذات الحياة ، وراحوا يتناولون الدين من خلال الحزن ، والإحساس بالخطيئة وشفاء الحياة الذى يعبر عنه داوسون Dawson تعبيرا غاية فى الجمال :

يحييتنا اليوم الطويل بالمعاناة والشوق والقنوط
وفى صبر حتى المساء ، يراقب البشر الشمس تميل إلى المغيب
وفى نهاية المطاف ، تأتينا الليلة المرجئة المرتقة
بالراحة والسيات .
وشرور اليوم تكفى اليوم

ومن خلال الإحساس بالصراع الشخصي مع كل ما هو عدو منا هض ،
نجد ليونيل جونسون Lionel Johnson يتخذ موضوع قصيدته القوية ذات
الأثر الممتد :

أيها الملاك الأسود ، المثلث بشهوتك الأليمة !
شهوة الهزيمتين ، واليأسين
إن تحولك إلى غبار متطاير أقل ترويعا
من سمردية همومك
لك أن تصنع ماتشاء ، فسوف لا تقهرنى ،
أيها الملاك الأسود : إلى راحل وحلى
إلى معتزلى ، سهاوى السمات ،
إلى الرحاب القدسية

إن النبرة التى نسمعها مكثفة فى هاتين المقطوعتين المقتبستين ، فى
مستواها الأبهى المكبوت ، لهى النغمة المشتركة لكثير من أنماط شعر
التسعينيات من القرن التاسع عشر ، فهناك عبء الحياة ، والخوف من
الموت ، حتى عندما يلوذ الشاعر بالانغماس فى الملذات هروبا من نفسه .

ومرة أخرى نقبس هذه الأبيات لداوسون :
الخمر والنساء والغناء
أمور ثلاثة تزين طريق حياتنا
ومع ذلك ، فما زال اليوم موغلا فى الطول .

لم تكن إذا أصالة شعر التسعينيات من القرن التاسع عشر ممثلة فى اختيار
اللغة والموضوع ، ولقد كان داوسون وجونسون ، أ . هاوسمان Housman
وييتس Yeats بطبيعة الحال ، يتمتعون بنبرتهم الفردية المميزة ، وإن كانوا
يكشفون إلى حد كبير عن نبرة عصرهم . وليس لدى الشخصيات
الصغيرة من الشعراء شىء غير نبرة العصر بالرغم من أنهم يصلون إلى تحقيق
ذلك أحيانا بشكل غاية فى الإبداع . ويكاد أن يكون بمقدور كل فرد له
وعى بالفترات الزمنية فى الأدب أن يرجع الاستشهادات التالية إلى
التسعينيات من القرن التاسع عشر . وعلى أية حال ، فالأمر يتطلب علما
بهذه الحقبة ليتعرف على هوية مؤلفيها بمجرد النظرة الواحدة :

١ - من ذاك الذى يهجع فى هذه الجرة الصغيرة
كلتى أم رومانى ، رجل أم امرأة
صلب من صلب ، أم زهرة من الزهور؟؟

٢ - إذ كل مانصنع ولانتقن
وكل شهيق يجتره بشر فان
هو أشبه بدقات ناقوس جوفاء
ترسم مسار زحف الموت الشامل

٣ - لم تكن صيدة وطرابلس إلا أشبهاً لك أيها الإنسان
كم ضاء بريقهما متلأثا على شجرة
ورحل كلاهما عن العالم منذ أن وعى الزمان
وما أبحر إلى بابل بعد ذلك إنسان

٤ - يدوم الحب ليلة صيفية هنيئة ،
حتى تبتغ أضواء الصباح
ثم يرحل على جناح السفر
عائداً إلى موطنه بين النجوم

٥ - وليس البصر بقادر على النظر إلى مثواك الأخير
برغم جمال الورود هنالك
لأحب إلى أن أسمع الموجة الطويلة
تغسل الأدران حول أقدامى

٦ - وما هذه الهبات إلا موروثات السنين الخوالى
تحولت إلى مقتنيات حزينة ،
لتزين بالحسن تابوتك المصنوع من المحار
هى لك .. فامتلكها ، مبلة بمدامع الإخوان .
وأنت يا أخى - مرجبا بك ، ووداعا لك إلى آخر الزمان .

٧ - لائمض ترسل روحك قبلك
لتهبط من الشاطئ الخادع إلى موطن الخطر
ولا تدع .. بعد سباح الماء
يترك ثيابه على رمال المساء

٨ - نحن الذين شاخت أعمارنا ا شيوخ نتعشق المرح
أواه .. كم بلغ بنا العمر ؟
ألف السنين ... ألف السنين
لو بحنا بكل تجاربنا ...

ولكل هذه الشواهد المقتبسة موضوع مشترك باستثناء الأخيرة منها ،
ذلك هو فناء الأشياء ، كما أن لها نبرة مشتركة ، تلك هي نبرة الحزن
والاكثاب حتى المقطوعة الأخيرة ، حيث نجد فيها حوريات الخيال في
أيرلندا يمرحن بمتنوعات بما لهن من خلود وبقاء ، نقول حتى هذه المقطوعة
لها في أذن على الأقل نغمة حزينة . وأنصوّر أن القارئ المطلع لابد أن
يخمن مؤلفي المقطع الثان والسابع ، وربما المقطع الثامن ، ولئن تعرف على
أى من المقاطع الأخرى فسوف يكون ذلك من قبيل الصدفة المحضة .

ومؤلفو هذه المقاطع الثمانية هم على التوالي : فيكتور پلار Victor
Plarr ليونيل جونسون Lionel Johnson ، ريتشارد لوجالين Richard le
Gallienne إرنست داوسون Ernest Dawson ستيفن فيليبس Stephen
Phillips أوبرى بيردزلى Aubrey Beardsley ، أ . هوسمان A. E.
Housman ، ويتس W.B yeats .

وتغطي المقتبسات الموزعة بين هؤلاء المؤلفين قدراً كبيراً من مجال الشعر
النمطى لفترة التسعينيات من القرن التاسع عشر . وماتركناه متغاضين عنه
هونوع من القصيدة الأقل كآبة ، والأكثر ثراء في تفاصيلها ، التي تتخذ من
الطرافة أو العذوية المستساغة هدفاً لها مثلما نجد لدى ثيو مارزيالز Theo
Marzials :

في الاخضرار القمري فغرت الغرفينات^(١) أفواها بالابتسام

(١) الغرين : حيوان حراقى يصعب سر وبعده أسد .

وعن كتب من الجمرات الحمر النحيلات رقدت الكلاب
جاهدت في عزف لحن على قيثارق
لحنا .. هو وأيم الله ، قد يسلب المليكة نفيسها ..

أو كما نجد لدى جون جراي John Gray :

ونغضى الحسنات عبر البستان
منكسات الرؤوس تحت أغصان ملتفة ، مشتبكة ، متدلية
يجرجرن أثوابهن القائمة فوق العشب المندى .
ومن المستطاع أن تستحيل هذه العذوبة المستساغة أمرا كريهاً ، مقيتا ،
كما نجد في قصيدة وايلد Wilde :

ومثلما تكون شخوص آلية ، تشد بالأسلاك
انطلقت ، متمايلة ، هياكل نحيلة ، مطموسة المعالم
في رقصة رباعية بطيئة الإيقاع
أمسك كل مثنى بيد الآخر ،
وداروا .. في رقصة اسبانية مهيبه
وتردد رجع ضحكاتهم نحيلاً ، حاد النبرات .

ونجد النبرة المأساوية متطابقة ، وتحقق أيضاً ويوجه عام الوصول إلى
شعر خالدٍ باقي . كما نجد أن الخصائص المسرحية لهذا النوع من الكتابة ،
تلك الخصائص الممثلة في الغرفينات والقيثارة ، والأثواب القائمة ، والهياكل
والرقصات الأسبانية - قد أصبح لها مذاق التراب في الفم - ومن ثم ،
فنكاد نقرر أن أكثر هذا الشعر تطابقاً لفترة التسعينيات من القرن التاسع
عشر ، هو الشعر المميز بالنمطية والرتابة ، وانعدام المجال المتنوع ،
وما يتسم به أسلوبه من الخصائص الباهتة الغريبة ، وبشكل مختصر
ما يتصف به من تقليدية كاملة جامدة .

لماذا إذن ؟ ويرغم هذا كله ، نجد في هذا الشعر سحرا ، بل نجد فيه
نبرة معاصرة بشكل جلي .

والسحر الذي نلمسه هو إلى حد ما ، سحر شيء خفي ، يضع لنفسه
هدفا محلداً يحققه - ومن الممكن أن يكون كثير من شعر براونينج

Browning وتينسون Tennyson ، وأرنولد Arnold وسوينبيرن Swin-
 brne شعرا فاشلا على نطاق واسع ، إذ إنه في النهاية غير مقنع ، برغم
 مايسرى في أعطافه من براعة وحيوية فائضة . فبجهد واع من الفهم
 والتعاطف نشق طريقنا عبر الأعمال الضخمة المتجمعة لكتاب العصر
 الفيكتوري العظام ، فهم يحاولون أن يصنعوا أشياء أخرى كثيرة ،
 بالإضافة إلى مجرد كتابة الشعر ، يحاولون أن يكونوا أنبياء وفلاسفة ، علماء
 نفس وممثلين لعصرهم أو أصواتا لفجر جديد — بيد أن الدواوين المجمعـة
 الصغيرة لدافوسون Dawson أو ليونيل جونسون Lionel Johnson ، أو
 أ. هاوسمان AE Housman لا تتطلب منا هذا الجهد ، فالقصائد في ملته
 الدواوين ليست بأعمال ذات فشل ذريع ، لكنها أعمال ذات نجاح ضئيل .

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : هل موضوعات هذه القصائد
 بالموضوعات المبتذلة ؟ هكذا تكون موضوعات كثير من سونيتات شكسبير
 Shakespeare وغالبية غنائيات عصر اليزابيث ، وتلك الموضوعات هى
 الحب ، والموت ، والزوال الحزين للجمال . ولهذا الموضوعات المألوفة
 المبتذلة صلاحية باقية فالشعراء يتحولون إليها في كل جيل — وعندما لا يجد
 الشاعر نفسه مدفوعا إلى القلق بشأن مادة موضوعه ، فبوسعه أن يولى
 الشكل اهتماما خاصا . ودعنا نستشهد بمقطوعة من أشهر مقطوعات
 دافوسون ، وإن لم تكن بالضرورة أفضل مقطوعاته :

نسيت الكثير ياسينارا ، ومع الريح
 ذهب وروود ملقاة متناثرة ،

ورود وفيرة تجمعت مع زحام من الورود .

ألوذ بالرقص على انتزع من نفسى

سوسناتك الشاحبة الضائعة

ومع ذلك أحيا حزينا ، ضائعا بعاطفة قديمة

وكننت معى كل حين ، فقد كان الرقص طويلا

بقيت على طريقى ، أخلص الوفاء لك ياسينارا .

ومن اليسير على المرء إلى حد كبير ، أن يتخذ موقفا قاسيا حيال هذه
 المقطوعة ، فهي على نحو من الأنحاء لغو أدب أجوف . فقد استخدم
 الشاعر فعل (نسيت) وكان المفروض أن يقول (قد نسيت) .

والورود والسوسنات مستعارات من (السوسنات الحزينة وتباريح هوى
الفضيلة) لسوينبرن Swinburne ، وأيضا من (الورود الحزينة ومباهج
الرديلة) لسوينبرن كذلك . فلو أن المرء يتصور أن سيرة الشاعر لها علاقة
ملائمة بما يكتب . فإن داوسون Dowson عندما تاق إلى موسيقى أكثر
جنونا ، وخر أكثر قوة ، كان يعنى أنه ذاهب إلى شارع «فلت» ليتناول
أقداحا من الخمر مع أصدقائه من رجال الأدب . ولعله لم يمارس الرقص
حقيقة ، ولو في قاعة الرقص ، دعك من أن يكون عريدا سكيراً -
ويوسعنا أن نقول إن الصور ، والأسلوب ومفهوم القصيدة برمتها هي
عناصر تقليدية زاوية ، فشعر الشاعر معارضة ومحاكاة وحياته موضوع
متكلف . لكننا عندما نفرغ من التصريح هذا ، تبقى حقيقة مؤداها أن
للقصيدة شكلاً ، وهذا الشكل هو إطار معقد من الأوزان قد تم تصميمه
بوعى وتشكيله بإحساس ودقة . وإنه لمن المحال أن نقرأ القصيدة لأنفسنا
بصوت مرتفع دون أن تحرك كوامن نفوسنا حتى بعد تركيزنا على نقائصها
مثلما ركزت طوال المناقشة .

وبالرغم من أن شعراء التسعينيات من القرن التاسع عشر كانوا من
صغار الكتاب الذين حددوا لأنفسهم مهام محدودة الأفق ، فقد حققوا من
وجهة النظر الشكلية ميزة التجرد الجليل الذي ينذر وجوده في بعض
أسلافهم الأعظم شأنًا ، فقد فصلوا أنفسهم عن القصيدة باعتبارها
موضوعاً كاملاً ، وكقاعدة عامة ، لا يستطيع المرء أن يلم بتفاصيل قصيدة
لبراونينج Browning دون أن يلم بأبعاد شخصية براونينج نفسه . لكننا هنا
نهتم اهتماماً مستقلاً بتمثال الملك تشارلز الأول Charles I ونسى كل شيء
عن ليونيل جونسون :

بهي الطلعة يعلوه الهدوء ، يمتطي جواده .
شديد المراس بسلطان حكمه
لا ينسل من حوله إلا ريح المساء
لاتتشاجر حشود الناس ، ولا يثور الثائرون

ذهب حكمه . . ومع ذلك ،
فالنجوم رجال حكمه

نجوم قد اصطفت في مواقعها ،
كل النجوم .. وكل نجم سيار .

ومن ثم ، فبالرغم من أن شعراء التسعينات من القرن التاسع عشر كثيرا ما يطلق عليهم آخر الرومانتيكيين ، فقد يطلق عليهم أيضا أول الكلاسيكيين الجدد . وعلى سبيل المثال فإن جونسون أفضل هؤلاء الشعراء ، كانت تبح به رغبة جامحة إلى الشعر اللاتيني . فقصيدته تُمثل الملك تشارلز الأول تنطوي على بعض خصائص القصيدة الهوراسية^(٢) .

وكان هاوسمان بطبيعة الحال كاتباً كلاسيكياً عظيماً ، وخصائصه الكلاسيكية هي التي تصيبه بالجمود حيال ميله الطبيعي إلى العاطفية . قال بيتس Yeats عن قصيدة - صبي من شروپشاير «The Shropshire lad» - إنها خليقة بشهرتها ، ولكننا إذا ابتعدنا ميلاً واحداً ، أصبح كل شيء مستنقعا - وعلى سبيل المثال نجد هاوسمان في أروع حالاته في ترجمته الفعلية لهوراس Horace :

الصقيع يعقبه الجليد - وأطراف الربيع تتصلب ،
يسحقه الصيف الذي يموت حتماً
وينقض الخريف قاسياً عليه ، ناثراً تفاحاته
ثم نعود إلى الشتاء حيث لا حراك لشيء

لكن ، مهما يعتور الأرض من تشويه تصبه الفصول المتقلبة
يجيء القمر تلو القمر فيعيد عمارها بشعلاته
نحن سائرون إلى حيث يكون تيولوس Tullus وأنكوس Ancus
وأنياس Aeneas الطيب
فما نحن إلا تراب وأوهام .

لم تكن بطبيعة الحال هذه الخاصية الكلاسيكية الموجودة في أفضل شعر التسعينيات من القرن التاسع عشر هي تلك التي أشار إليها المعاصرون ، فقد أشار المعاصرون إلى حيوات^(٣) تكاد أن تكون مخزية ، ومضطربة غير منتظمة ، وموتا مبكراً ، وأحياناً مأساوياً لجماعة من الشعراء ، أطلق عليهم

(٢) نسة إلى هوراس ، شاعر رومان اهتم بموضوع الحب والجمال والصداقة والقيم الرفيعة

(٣) هذا هو الجمع الصحيح لكلمة حياة

والد بيتس «جيل من أشباه هاملت» - لقد حددوا وأشاروا إلى لون الاعوجاج المتعمد ، هذا الذى نستطيع أن نلمسه فى حياه وايلد أكثر مما نلمسه فى فنه ، ونلمسه فى فن بيردزلى أكثر مما نلمسه فى حياته .

لذلك ، اتسمت السنين العشر جميعها دون إنصاف بطابع شعار الاضمحلال ونجد بيتس يقول : «ثم هبط فى عام ١٩٠٠ كل فرد عن عرشه ، ومنذ ذلك الحين ، لم يحتس أحد نبات الابينثين مع قهوته السوداء ، ولم يُصب أحد بالجنون ، ولم يرتكب أحد جريمة الانتحار ، ولم يلتحق أحد بالكنيسة الكاثوليكية ، ولو فعلوا .. فقد نسيت» .

إن ما شاهده عصر إدوارد فى مجال الشعر والنثر ، كان نوعا من التآلق الموقوت ، شفق متقطع كاذب لثقة بالنفس عزيزة قوية ، انصف بها العصر الفيكتورى ، بيد أن ما للعصر الفيكتورى من شمول ومجال متنوع قد تواءم مع جمهور أكثر انتشارا ، وأقل اهتماما بالنقد ، وإن أصيبت هاتان الخاصيتان إلى حد ما ، وبشكل حتمى بالابتذال والترخص أثناء انتقالهما إلى جمهور القراء . وإنى أعتقد أن الصحوة اليقظة لذلك الجمهور ، والحماس للوصول إليه مهما كان الثمن ، هما العاملان المسئولان عن السوقية المبتدلة لشعر كيبلنج Kipling التى تجثم على صدرنا . وهنا نسمعه يخاطب متخيلا إنسانا نموذجيا من أهل المدن بعد حرب البوير :

فلنعترف بأمانة كما يصنع رجال الأعمال ،

لم نعرف للدرس نهاية ،

وسوف لانعرف نهاية للخير .

وكم هو مثير للضيق استخدامه لكلمة «لأنهاية» هذه الكلمة المرححة الطروب إذ إننا نكاد أن نوقن أن كيبلنج باعتباره رجل ثقافة وذوق لغوى ، لم يكن من الطبيعى أن يستخدم هذه العبارة ، وهنا يهبط بالحديث إلى جمهوره ، كما نرى بكل تأكيد فى هذين البيتين إن أردنا مثالا أكثر دقة :

دخلت فى حانة لأتناول قدحا من البيرة ،

قابلى من بالحانة وقال : نحن لانقدم شيئا إلى أصحاب المعاطف

الحمراء .

إن عودة اللغة العامية والموضوعات المعاصرة إلى الشعر الإنجليزى لخدمة عظيمة أسداها كيبلنج إلى الشعر ، لكن عيه هو أنه يبدو وكأنه ليس

لديه صوت متميز خاص به نسمعه في شعره ، فنراه على وجه التقريب يتحدث دوما بلغة يفترض أنها لغة جمهورة ، وإن أفضل ما يستطيع صنعه لحظات الجلال الحقيقية هو أنه غالبا مايعود إلى لغة كتاب التراتيل ، وها مثلا على ذلك :

بالسخط تزخر الأرض ،
وتسود البحار بالغضب ،
وتتخذ الأمم عدتها ،
تعترض طريقنا .

ولعله يشعر بقلق بشأن هذا النوع من الشعر ، فقد أدرك أنه أسنة عظيم متمكن من الشعر ، وأنه كان يهيمن على آذان جمهورة ، واستغ شعره وكأداة طيبة في خدمة نشر معتقداته ، ولم يلق بالأ إلى ما كان يفكره النقاد . ومع ذلك ، كان شاعرا ، وظل شاعرا . لم يستطع يوما أن يخد الشعلة المتأججة ، وفوق ذلك فليس بمقدور الشعر أن يفصل انفصالا تاما عن النظم ، فهو ينبثق من خلال الإيقاع الطروب ، ورنين آلة البانجو دعنا نسمع هذه المقطوعة :

ذاك أن الريح تصفر في سعف النخيل ،
وأجراس المعابد يرتفع صوتها قائلا
لتعد أيها الجندي البريطاني ،
لتعد مرة أخرى إلى ماندلاي !!

وينبثق هذا الشعر أيضاً عبر اللهجة المسرحية المحلية اللندنية فيقول :

إذ إنهم يشنقون داني دبشر الآن ، تستطيع أن
تسمع الجناز يعزف لحنه ،
العسكريون يربضون في الميدان الخاوي ، إنهم
يشنقونه اليوم

لقد نزحوا عنه أزرتة ، وأطاحوا بشاراته العسكرية ،
وفي الصباح سوف يشنقون داني دبشر .

ونحن إنما نسمع هذا من خلال مفردات كتاب التراتيل :
دُعينا إلى بعيد ، سفيرنا تلاميذي بعيدا ،
تنفض النار على الكتيب واسمان الأرض .

كل زخرف الأمس
هو اليوم في عالم الفناء .

وبوجه عام ، قد يكون كيبلنج في أجلى حالاته كشاعر ، أو في أدنى مستويات انحرافه عندما يكون بصدد قصة يرويها ، سواء كان ما يرويها حكاية عن رئيس قبيلة أفغانى أو عن ملكة إنجليزية مثل :

عبد الرحمن شيخ قبيلة الديورين ، عنه نحكى هذه القصة
رحمته تغطى تلال خيبر ، ونعمه عديده لألحصى

وعن ملكة انجليزية مثل :

بقيت الملكة في غرفتها يتقدم بها العمر
إزارها من الدمقس ، وخمارها من الذهب ،
ذرعت الغرفة إيابا وذهابا ، ومالت جانبا ،
أزمنت أمرها على مواجهة المرأة القاسية ،
المرأة القاسية ، تلك التى لاتظهر فتاة ،
بوسامة ورقة — كانت لها من قبل ،
الملكة «بس» Bess كانت ابنة هارى
والآن إليها شركاء الرقص يدورون جميعا حولها .

وقد يكون كيبلنج في أدنى مستويات جودته عندما يصبح وبشكل كامل أداة لموجة من موجات الشعور العام .

وهناك قواسم مشتركة بين كيبلنج وشعراء عصر إدوارد ، فيلوك Belloc وتشسترتون Chesterton ، اللذان كانا على النقيض معه من حيث السياسة ، تمتعا بنفس المقدرة على ما قد يطلق عليه المرء : الصحافة المنظومة شعرا ، دون أن يسىء بذلك إلى أحد . إن ما يدفع المرء إلى التبرم من تشسترتون بوجه خاص هو تخفيف وتبسيط مادته الثرية والشعرية ، أكثر من تركيز وتكثيف هذه المادة . وإن شعرا من نوع هذه القصيدة التى سندوقها على التز هو شعر من مادة مرحلة طنانة ، يكشف عن براعة عظيمة ، يعبر دون ريب عن شخصية غاية في الإمتاع ، وهو عذب مستساغ إن قرىء بصوت مرتفع :

قبل مقدم الرومان إلى راي Rye ، وقيل أن يطأوا سيقن Severn

أتمام 'لإنجليزى السكير المترنح طريقا إنجليزيا مترنحا ،
طريقا ملتفا ، طريقا مترنحا يتلوى حول المقاطعة ،
وتماقب بده الكهنوت ، الكاهن ، وحامل الدروع .

لكفى بكل التقدير ، أرفع فروض الطاعة فى تواضع وأقول ؛ إن هذه
الأبيات، المنقذة ليست هى التى يعنىها الكثير منا بكلمة «الشعر» . أما فيما
يتعلق بتصيدة ليبانتو Lepanto ، فإنى أعترف بأنها شعر ، بنفس الشروط
والمواصفات، التى أعترف بها بأن حكايات من روما القديمة للورد ماكولى
Lord Macouly هى الأخرى شعر . إنها تستحث فىنا الدماء كما تصنع
هذه الأبيات ، لكنها لا تبعث بموجة من القشعريرة الأصلية إلى أعلى الظهر
كما تصنع تلك الأبيات التى اقتبستها من كيلينج ، انظر ماذا يقول :

ذرعت الغرفة إيابا وذهابا ، ومالت جانبا ،
أزمنت أمرها على مواجهة المرأة القاسية .

ومن ناحية أخرى فإن بيلوك كان له تمكن مذهل من قواعد فن
النظم ، وليس هناك ، على الأرجح من ينسى القسم الأخير من «ميراندا»
بعد قراءة القصيدة وهاك أبياتها بقسمها الأخير :

لم يعد هناك شيء
ياميراندا

لم يعد هناك شيء
كل مابقى ، قمم سامقة ، يكسوها الصنيع
وفيض من الدمع الهامر على الأعتاب ،
لائمة ولاصوت .

الصمت فى جدران الردهات

حبث تطل الأرض

خطى أقدام الموق

ماتت الأصوات ،

ليس هنالك إلا هدير

الشلل البعيد ، كالقدر المحتوم .

لن بيلوك كان مثل الكتاب الآخرين لهذا الجيل كاتباً من اليسير عليه
التنوير، فى أشياء كثيرة : الصحافة ، الحوار ، السياسة ، الرواية ،

المقال ، التاريخ ، كتب الرحلات ، وهو دائما متفوق إلى أبعد مدى في استغلال موهبة الشعر التي كانت من بين كل مواهبه ، أجلها وأرفعها شأنًا . ومن حيث الشكل ، يكاد المرء ألا يجد نقداً يوجهه إلى مجموعة القصائد الضخمة التي جمعت في كتاب له ، اللهم بإستثناء ما يبدو من تصنع للقوة المفرطة أو تكلف للشدة الكاذبة التي هي عنصر جوهري في كثير من مادته ، والتي كثيرا ما تؤثر على الشكل أيضا . ونجد بيلوك ، مثل تشسترتون وكيلينج بعيد الوعي بدوره ، عميق الإدراك لذاته ، وهو يعبر بخطى واسعة ساسكس داونز Sussex Downs ، ويغتنق أقداحا كبيرة من شراب الجعة ، وتحالجه أحاسيس الإيمان ، ويساطة الرهبة الدينية ، ويُعجب بالتراث القويم ، وهو في الواقع نموذج لفكرته النصف فرنسية عن الإنجليزى صاحب الأعراف والتقاليد . ويبلغ السيد بيلوك الثمانين وأنا أكتب هذه الصفحات ، وقد حظى دائما بتقدير واسع المدى من قبل زملائه في الاتجاه الدينى باعتباره أعظم شعراء الإنجليز الأحياء . ويكاد لا يكون بمقدور المرء أن يطلق هذا التعليق ، بالرغم من أن ييتس Yeats قد مات ولا يزال إليوت Eliot ، وجريفز Graves ودى لامير De la Mere ، وكامبل Campbell ، وأودون Auden أحياء إلا إذا أريد بهذا التعليق أن يكون مجاملة طيبة مندفة لمن هو على قدر كبير من الظرف .

ونستطيع أن نرى ميل العصر الإدواردى إلى تبسيط وانتشار مادة الشعر في المنظومات القصصية لجون ماسفيلد John Mesfield والتي كثيرا ما تنطوى على ما يثير الاهتمام الحقيقى ، بإعتبارها قصصا قد امتزجت بالمعالجة المتدفقة العضوية الجسورة للنظم الفعلى . كما نستطيع أن نرى ذلك أيضا في شعر ألفريد نويز Alfred Noyes الذى هو دون شعر ماسفيلد بسبب ولعه بالمادة الصرفة ، وإن اشترك معه وزاد عليه من حيث عوامل الضعف في الشكل الأدبى . ومن المحزن في الواقع حين نتأمل المستوى العام لذوق العصر الإدواردى أن نجد شاعرا مثل نويز ، من الممكن قبوله والنظر إليه على أنه شاعر كبير ، على أساس من الكم الكبير لإنتاجه دون غيره ، أكثر مما ننظر إليه على أساس من الخصائص الأخرى التي يستطيع المرء أن ينسبها إلى هذا الشعر .

ولقد احتضن هذا العصر نفسه واحدة من أروا الشاعرات المشهورات في كل زمان ، تلك هي إيلاولر ويلكوكس Ellawheeler Wilcox التي

نجد كتبها الصغيرة ذات الأغلفة الجلدية الرخوة ملقاة في حجرات الاستقبال الإنجليزية العتيقة ، لذا ، فإن ما كان يبدو عجزا خالصا ميثسا في الذوق الانجليزي السائد قد أدى بالشعراء الشبان ، من الجيل اللاحق - وهم باوند Pound واليوت Eliot وريد Read والدينجتون Aldington ، وآخرين - إلى الانفصال المتعمد العنيف عن الماضي القريب ، وقد تم هذا الانفصال في الواقع في ظل روح من الثورة الشرسة على هذا الذوق الذي كان سائدا .

أما الشعراء الآخرون الذين كان للشعر لذاته قدر لديهم من أمثال تشسترتون وكيلينج وماسفيلد ، فقد راحوا بطبيعة الحال يمحسون في الكتابة في عصر إدوارد ، ذلك بالرغم من أنهم لم يكتبوا لنفس الجمهور العريض . أما روبرت بريدجز Robert Bridges الذي كان دائما ما ينشأ ويدور صراع في داخله بين الرقة الغنائية لطابع الرجل ، وبين البرودة المتحذقة لمزاجه أيضا ، وربما خسرت رقة طبعه المعركة في نهاية حياته ، فقد كان غمطا متطابقا مع عدد من الشعراء هم : ستيرج مور Sturge Moore لاسل أبركرومبي Lascelles Abercrombie ولورانس بانيون Laurance Binyon الذين راحوا يبحثون عن التجديد في التاريخ ، أو الأسطورة ، أو في التجربة الفنية ، وذلك بعد أن أحسوا بالازدراء نحو جهود وبلادة الشعر المعاصر الذي شاع أمره بين الناس . وظل يحاول أن يطبق الأوزان الكلاسيكية على اللغة الإنجليزية ، كما نرى في هذه الأبيات من ترجمته للكتاب السادس من الإنيادة Aeneid :

في الوحشة الكثيرة ، لفتهم أشباح الليل ،
يشقون سبلهم في أصقاع هاديس الخاوية المترامية ،
وفي الغابة ، ينتقل المرء في ظل شعاع قمر حائر ، أضواء خلسة
إذ تكتسى السماء بسحب قاتمة ،
وقد سلب الليل البهيم الأشياء ألوانها وجمالها .

ويعجب المرء ببراعة التجربة ، ومع ذلك ، فإن الالتواء الضروري ، وتبديل المواضع من تقديم وتأخير مثلما نجد في الكثيرة الوحشة (٤) ، يبدو أمرا مدمرا للغة الإنجليزية الطبيعية .

(٤) التريما ها بحرية الصن .

• ونستطيع أن نرى ذات الرقة الأدبية في المعارضات الرقيقة نوعا ما ،
والساخرة نوعا ما ، تلك التى كتبها ستيرج مور ، يعارض بها ريمبود :

العشب الأخضر تأكله البقرة ،
واحسرتاه ، واحسرتاه .
ليس حول أقدامى ،
ما أقتات به .

أو نراها فى شعر رونسارد Ronsard
ينسرب الزمن من بين أيدينا ، ينسرب الزمن !
من بين أيدينا ياسيدتى .
واحسرتاه نحن الذين نتلاشى ، وليس الزمن
أوصال طفولتنا توابت ، رائعة الجمال
ومازالت طليقة ، لا قيد ، دون رغبته فى الرقص

وكذلك نلمسها فى قصيدة بانيون عن تريسترام Tristram ، أو قصيدة
أبيركرومبى المسماة «مارى والعوسج» . وكلتا القصيدتين مضمومتان
موجودتان فى كتاب «بيتس» ، كتاب «أكسفورد للشعر الحديث» . ويشعر
المرء بانعدام الحيوية والتهامسك فى هذه القصائد ، ولعل قدرات بانيون
تخطى بالتهامسك الكامل فى ترجمته الرائعة لدانتي Dante .

أما الشعراء الأكثر حساسية ، فقد وجدوا فى الثقافة ، والأسطورة
والتاريخ موائل يلجأون إليها هربا من ابتذال الحياة وسوقيته ، لكنهم كانوا
أيضا يفرون هربا من منابع حيويتهم . وكان بيتس فى فترة ما ، يصف نفسه
بأنه شاعر من مدرسة ستيرج مور ، وشاعر من مدرسة مايكل فيلد
Michael Field الأصغر سنا ، ومهما يكن من الأمر ، فإن استخدام
«بيتس» للأسطورة يتم بالحيوية التى لانجدها لدى الآخرين ، وانظر ماذا
يقول :

ألسن نسمعى أناديك أيها الوعل الأبيض ، عديم القرون !
لقد تبدل حالى ، فصرت كلبا له أذن واحدة حمراء ؛
ومشيت فى طريق صخرى ، وغابة من الأشواك ،
فقد أخفى مجهول ، تحت أقدامى ، الضغينة والأمل ، والرغبة
والخوف

وإنها تظاردك ليل نهار !
دون صوت ، أثنى رجل بيده صولجان بنادق اللون ؛
وبغثة بدلنى من حال إلى حال ، وجدتنى أبدو شيئا آخر ؛
والآن ، ليس ندائى إلا نداء كلب ينبج .
والزمن ، والمولد ، وتقلب الأيام كلها تمضى سراعا من حولى ،
كم أثنى لو يأتى من الغرب خنزير دون شعر منقوش
وقد احتث من السماء : الشمس والقمر والنجوم ،
يهجع فى الظلمة ، يرتفع قباعه^(٥) ثم يستنيم إلى الراحة .

أدرك «بيتس» ما كان يسعى إليه مالارميه Mallarmé أدركه أكثر من
أى شاعر آخر من معاصريه ، شعراء التسعينات من القرن التاسع عشر ،
أولئك الذين كان تقسيمهم للشعر الفرنسى السائد يميل إلى التوقف عند
فيرلين Verlain ، بل كان أيضا يعود أدراجه إلى بودلير Baudelaire .

لكن الرمزية المنبثة فى القصيدة التى أمشهد بها لتوى ، ليست
بالرمزية الفكرية وهى تتميز بخاصية قصائد السحر فى الغناء البدائى .
والشخصيات التى يستمدتها بيتس من «الأساطير القديمة» ، ومن «كتاب
الشعب» ، لتأثير سحرها القديم المباشر عليه ، إنما توغل فى الخيال إيغالا
أبعد عمقا مما تصنع محاولات بانينون فى ابتعاث الأسطورة الأثرية ، أو
المحاولات الماثلة لكل من ستيرج مور ، ولاسل أبيركرومى فى مجال
القصص الانجيلية ، والأساطير المسيحية . ولقد انتهى بيتس أخيرا إلى
حالة من عدم الاطمئنان إلى استخدام الآ اطر ، الأمر الذى دفعه إلى
استبداها بموضوعات من واقع حياته ومن التاريخ المعاصر لأيرلندا ، ونراه
يعبر عن هذا الموقف بهذه القصيدة :

من الأساطير القديمة
صنعت لأغنيى معظفا ،
يغطيه الوشى ،
من أخخص القدم إلى أعلى النحر ،
بيد أن البلهاء تعلقوا به

(٥) القباع التميز : صوت الثور أو الفيل أو الحرير .

وارتدوه عنوة على رؤوس الأشهاد
كما لو كانوا قد صنعوه .
أغنيى : دعيهم يأخذوه ،
ففى المشى عارية ،
جسارة أكثر .

وعلى المرء أن يقارن بين هذا الموقف لبيتس وبين كلمات چون
ميلينجتون سينج John Millington Synge ، معاصره الأصغر سنا ، التى
وردت فى مقدمته لمجموعة قصائده المختارة :

«إن شعر الأحاسيس الرفيعه سوف يظل دائما أرقى أنواع الشعر ، لكن
عندما يفقد الناس إحساسهم الشعرى تجاه الحياة العادية ، ولا يستطيعون
أن يكتبوا شعرا عن الأشياء العادية ، فمن الأرجح أن يفقد شعرهم الرفيع
قوة رفعتهم وسمو شأنه ، مثلما يتوقف الناس عن تشييد كنائس جميلة عندما
يفقدون سعادتهم فى بناء المتاجر . وكثير من الشعراء القدامى مثل فيلون
وهيريك Herrick وبيرنز Burns ، قد استخدم حياته الشخصية برمتها
كمادة لكتاباته ، والنظم الذى كُتب على هذا النحو لم تقرأه مجموعات قليلة
فحسب ، وإنما كان يقرأه المتحمسون من الرجال واللصوص والشامسة^(٦)
أيضا وفى القرن الثامن عشر ، وفى الكتابات التى تدور حول أحداث
المدينة ، نجد الحياة العادية قد انتظمها النظم الشعرى الذى لم يكن شعرا
خالصا ، وعندما عاد الشعر إلى كنف كوليريدج وشيلى Coleridge and
Shefly عادت الحياة العادية إلى النظم الشعرى الذى لم يكن يتصف دائما
بالطابع الإنسانى ، وفى أيامنا هذه يُعد الشعر زهرة الشر أو الخير ، لكن
الذى يصمد على البقاء ، بكل تأكيد ، هو شجرة الشعر ، وما من شجرة
إلا ولها جذور راسخة بين الطين والديدان » .

إن قصيدة بيتس التى نشرت فى نهاية مجلده ، والتى عنوانها بعنوان له
مغزاه ، «المسئوليات» ، والتى ظهرت فى عام ١٩١٤ ، هى وتلك العبارة
التي قلها سينج (وما من شجرة إلا ولها جذور راسخة بين الطين
والديدان) ، كلاهما يعلن عن التغير الكبير الذى كان فى طريقه إلى أن

(٦) الشامسة : جمع شئاس ، وهو خادم الكيسة ، دون الكاهن .

يشمل الشعر ما بين عامي ١٩١٠ ، ١٩٢٠ . وفي انجلترا ذاتها ، كان رد الفعل الواضح المباشر ضد جمود المشاعر من ناحية ، والتحدلق المتكلف من ناحية أخرى ، قبل نشوب الحرب ، يطلق عليه أحيانا وبصورة غامضة (الحركة الجورجية)^(٧). ومن قبل ذلك ، وبكل تأكيد كان كل من باوند Pound وألدنجاتون Aldington والتصويريين^(٨) ينشطون عبر خطوط أكثر ثورية ، بيد أن الأهمية القصوى لتجاربيهم لم تتحقق إلا في وقت متأخر جداً ، ونرى من الأفضل أن أتناول هؤلاء الشعراء في القسم التالي .

ومن ناحية أخرى ، فإن شعر عصر جورج قد مس في القارىء الإنجليزى من فوره وتراً حساساً مستجيباً . وكان يمثل هذا الشعر إدوارد توماس Edward Thomas ، هارولد مونرو Harold Monro ، رالف هودجسون Ralph Hodgson ثم مثله فيما بعد شعراء مثل سيجفريد ساسون Siegfried Sassoon (في مؤلفاته عن الحياة الريفية ، وإن لم يمثلها في مؤلفاته عن الحرب) ، كما كان يمثلها روبرت بروك Rupert Brook في قصائد مثل : الكنيسة القديمة The old vicarage ، وجرانتشستر Grantchester ، وكذلك مثله شعراء آخرون كثيرون . وكان شعرا هادئا أليفا راضيا . تناول مشاهد ومناظر الحياة الريفية الإنجليزية ، وكانت نبرته إلى النبرة الطبيعية للصوت المتكلم أقرب منها إلى نبرة ستيرج مور ، أو بانين ، أو بريدجز من ناحية ، أو إلى كيلينج ، وتشسترتون من ناحية أخرى . ولم يكن مفرطاً في الزخرف ولا على النبرة . ولعل كثيراً من الشبان الشعراء في عام ١٩١٤ ، كان لديهم نوع من الإحساس الخفى الداخلى بالكارثة التى كانت توشك أن تحل بهم لذا أرادوا أن يسجلوا إحساسهم بالريف الإنجليزى حين كانوا قادرين على أن يجتلوه بعيون بريئة مطمئنة .

ومهما يكن من الأمر ، وبالرغم من أن الحرب كانت تجربة لافحة حارقة بالنسبة لأفضل الشعراء من أمثال جريفز Graves وبلندن Blunden أو ساسون Sassoon إلا أنها لم تكن التجربة التى أجهزت على شعرهم .

(٧) الجورجية . الاتجاه الذى ساد في عصر الملك جورج .

(٨) التصويرية : مذهب شعري حديث يدعو إلى التخلص من الأوزان ، وإلى التعبير عن الأفكار الامصلاات عن طريق الصور الواضحة ، العارية من القمص

بيد أننا نلمس في كل أعمالهم المتأخرة ، إحساساً بالشقاء . وتصف واحدة من أجمل وأكثر قصائد إدموند بلندن Edmund Blunden إثارة للمشاعر – الموقف الجديد المضطرب تجاه الجمال الطبيعي ، هذا الموقف الذي جاءت به الحرب في قطارها ، وهالك المثال :

رأيت الوادى أضواءه شعاعات الشمس ، وحكايات الحوريات
الرعويات

وعبر أزهار النوار ينساب من حولي عذباً مرأً
لم تر العين يوماً هذا الاخضرار الزاهي – تحار فيه العين .
وإن بدا إلى الأكذوبة أقرب ،
أكذوبة ، طيبة المقصد .
ف عندما يجتد بين الآلهة النزاع – يهدأ حيناً ثم يشتد الصراع
سوف يبدو أن إدراك الناس قد لا يعي ما يدور
ولا يرصد ما يجري في الكون ويثور .
ورغم كل الأشياء ، وابتسام الطبيعة وتظاهرها بالزيف ،
والادعاء ، وحيث لعبة الشر طغت ونالت
ويد الغدر قتلت واغتالت
فهناك عين ترى وتشهد ،
لن تعميها أعمال السحر .

يا حورية أغنية النجاد ، ياقاطنة الوريقات المزهرات
أبدأ نهيم بك حبا ، لما تجودين به من رغبة رحيمة
في تسخير هذا السحر للإمتاع والخداع
إلهات الشعر تجزيك عنا أوفى الجزاء
لكنك تحققين ، ومع ذلك تبسمين ،
الأخريات لا يتسمن .

وحري بالمرء أن يتحول إلى قصائد هذه الزمرة ، وفي نفسه إحساس
حاد بما كان مقدراً على هؤلاء الشبان أن يتحملوه ، متحلياً بالصبر على ما قد

يبدو من أمور طفولية ، وتصرفات هوائية ، كما نرى في إدوارد توماس
: Edward Thomas

لو أنى أزداد يوماً ثراء بفعل الصدفة
سوف أشتري لابنتي الكبرى أجمل تحفة
وديكا محمرا ، وماء مصفى ،
وزهرا مخضراً ، ونادر الطرفة

أوما قد يبدو من مواقف توشك أن تكون إغراقاً في العاطفية ، كما
نرى لدى روبرت بروك Robert Brooke :-

الآن وبغثة تفيض الزنبقات ازدهاراً
جميع الزنبقات منتشرات أمام حجرق الصغيرة
وتخيّل إلى أن الوردات الحمراء والقرنفلات القانيات
تضيء أحواض زهورى بالابتسام .

وهناك كثير ليس بحاجة إلى أن نلمس له المعاذير . فلنقرأ قصيدة
ويلفريد أوين Wilfred Owen :

الأوراق :

ألوف الأوراق تهمهم فوق الأشجار المرتجفة
الحياة

تصحو الحياة في الجبال ، قد أخذها الانبهار
الطيور

في باكورة اليوم تفرق الطيور مبتهجة
الشعراء

عن الصيف يغنى الشعراء ، وبالمناجل يحصدون الحشائش .
أو نقرأ قصيدة هارولد مونرو Harold Monro

العشب المزدهر دوماً - كم هو متألّق ، كم هو رطب ندى ،
وعلى حين غرة رحل اليوم متعجلاً دون توان
في ذاك الغدير شيء أبيض مشرق مؤتلق
ألقى بحجر ولسوف تصيب القمر .

وما يمكن أن يقال في النقد عن شعر عصر جورج قد قاله بإيجاز محكم السيد ت ، اس - إليوت T. S. Eliot في مقدمته النقدية لقصائد هارولد مونرو : (لكن القاسم المشترك بينه وبين شعر عصر جورج لم يكن كبيراً ، وعن هذا الشعر أتحدث باستحياء كبير . وما أتذكره عن هذا الشعر لا يعدو أن يكون عدداً قليلاً من القصائد بقلم اثنين أو ثلاثة من الكتاب . وكنت افترض في الماضي البعيد أن شعر مونرو كان ينتمى إلى تلك الطبقة من شعر الكتاب - الذى تمثله مجموعات الشعر تمثيلاً أميناً . وفى تلك الأيام ، لم يكن بى ولع إلا بنوع الشعر الذى كنت أرغب فى كتابته بنفسى ، ولم أكن أعنى بما كان يخالف اتجاهى . لكن شعره يختلف عن شعر عصر جورج اختلافاً تاماً فى نواحٍ على قدر من الأهمية . لقد شغل غالبية هؤلاء الكتاب أنفسهم بمادة الموضوع ، تلك التى اتسمت بالتجرد ، وإن لم يكن تجرداً فى أجمل معانيه ، والتى كانت تختص بحساسية الفرد العادى الحساس ، ولم تكن قاصرة بشكل رئيسى على حساسية الشاعر الحساس ولم يكن من الميسور دائماً أن نفرق بين عمل مؤلف وآخر ، الأمر الذى تمخض عنه عدد هائل من المختارات الشعرية المرضية .

إلا أنه إذا ما كان فى الإمكان تمييز أعمال مونرو عن نوع القصيدة الجورجية فكذلك الحال ، كما يبدو لى مع أعمال بلندن ، جريفرز ، وساسون ، وبوجه خاص فى التطور الأكثر نضجاً لهذه الأعمال أثناء الحرب وبعدها .

وقد يكون شعر «إدوارد توماس» متطابقاً تطابقاً كاملاً مع مانعنيه من الشعر الحر فى عصر جورج بيد أن التطابق التام مع نموذج ما ، يعنى الفردية بكل تأكيد . إذ إننا حين نصف قصيدة على غرار نماذج شعر عصر جورج ، فإن مانقصده هو أنها تذكرنا «بادوارد توماس» حتى لو أن كثيراً من كتابات هذه الفترة قد عبرت فى شعر حر جميل عن نوع من الإحساس العادى ، فهل بوسعنا أن نوقن أنه من غير المحتمل فى النهاية أن «بروك» لو كتبت له الحياة إلى مابعد هذه الفترة على سبيل المثال أن يطور نفس التفرد المحكم فى الأسلوب كما فعل السيد روبرت جريفرز ؟

ولا مندوحة لنا عن أن نتصور شعر عصر جورج على أنه فى الواقع ،

شيء بدأ واعداء بكل الوعود إلا أن الحرب لم تتح له أن يتطور التطور الذي ربما حدث في ظل ظروف أخرى .

هناك كاتب كبير غير معهود ، ألهم شعراء عصر جورج ، ذاك هو توماس هاردى Thomas Hardy ظل دوما بعيدا عن أساليب الشعر الحديثة ، وليس بالمستطاع أن نجده متوائما مع أى حركة تواؤما منسجما ؛ وهناك أمور جعلت منه شخصية جذابة ودودة : تلك هى حبه للريف الإنجليزى والتراث الإنجليزى مقرونا بأمانة عقله وشعره المتشددة ، وما كان فى قلبه من روح الشك الرفيع الأليم ، الشك فى مصير الإنسان والعالم من حوله . ويعد توماس هاردى أكثر الشعراء العظام التواء ، إلا أن به سحرا خاصا ينبع من تردده وبراءته . وكان على وعى بالعالم الفكتورى المستقر الذى نشأ فيه ، والذى رآه يضحك من حوله ، فإذا هو يقول :

التعريشة التى صارت ضربا لتينسون : يأسدة
ماهى إلا حطام سقف متداع ،
تتقطر هناك قطرات سائلة على مقاعد مهالكة
نال الصدا من أوصال العريشة
هناك ، يعنكب العنكبوت مقيما وجيدا
حتى تلك التى هتفت بتلك القوافى ، استحالت
هى الأخرى ترابا ،
يأبىها السادة

ومهما يكن من الأمر ، فما زال الريف فى العالم الخارجى هو نفس الريف الذى عرفه شكسبير Shakespeare باقيا - لكن ، إلى أى مدى سيظل هذا الريف باقيا ؟ لقد بلغ هاردى من العمر أرذله ، وهو من البشر الفانى والعالم ماضٍ فى التغير والتحول . ويرتفع صوته بهذه الأبيات :

عندما يوصد الحاضر بابه خلف وجودى الصاحب .
ويرفرف الربيع بأوراقه الخضراء المرحة أشبه بالأجنحة
رفيقة صافية ، مثل حرير قشيب الملمس
هل تقول عنى الجيران :
« كان إنسانا لم تغب عن عينيه مظاهر الجمال » ؟ .

ومن ثم ، بمقدورنا أن نرى هاردي روحاً مفكرة راعية ، تلهم شعراء عصر جورج ، الشعراء الشبان ، والأقل شأناً ، وإن لم يكونوا أقل منه صدقاً وإحساساً في جبههم للطبيعة الإنجليزية ، ويوسعنا أيضاً أن نراه ، بل ونراهم ، آخر من بقى من «الانجليز عشاق القليم» . ولقد أدت الحرب إلى تغييرات كثيرة ، ويصفة خاصة ، جعلت هذا النوع من الشعر ، الشعر المتسم بالعادة والطابع المحلى ، والتأملات الفكرية ، أمراً مستحيلاً . والمناظر الطبيعية الخضراء ، كانت تبدو بعد ذلك مجرد «أكذوبة» :

وإن بدا إلى الأكذوبة أقرب ،
أكذوبة طيبة المقصد .

ولم يعد الشاعر بقادر على الهروب من توتراته الداخلية ، حتى ولو لفترة إجازة قصيرة مثل «هارولد مونرو» . وخلف هذا النوع الجديد من الشعر الذى كان يسرع إلى الوجود ليغير أحاسيس أكثر من جيل ، لم يكن هناك عبقرية إنجليزية قديمة أو حديثة ، باستثناء أعمال اثنين من الأمريكيين ، هما ت . إس . إليوت T. S. Eliot ، وإزرا باوند Ezra Pound ، وشاعر من أيرلندا هو «ييتس» W. B. Yeats .

لم يشترك في الحرب أحد من هؤلاء الثلاثة ، واستطاعوا أثناء سنى الحرب أن يركزوا على انضاج مواهبهم والوصول بها إلى مستوى الكمال . أما الشعراء الذين خاضوا غمار الحرب مثل جريفز Graves ، وبلندن Blunden ، وساسون Sassoon ، والذين كانوا على النقيض من بروك Brooke أو أوين Owen أو جوليان جرينفل Julian Grenfell ، فقد كان هناك مجال من الاهتمامات تصطرع فيه أخيلتهم ، مجال من الاهتمامات كان يتعين عليهم إيجاده في خيالهم ، واجتيازه في خيالهم أيضاً ، وإن كرسوا لذلك كل مابقى من حياتهم - لذلك ، فإن عام ١٩١٤ يحدد تحديداً رمزياً على الأقل ، انفصالاً حقيقياً وهاماً في تاريخ الشعر الإنجليزي . وفي العشرين أو الثلاثين سنة التالية ، أوشك الشعر أن يمتد في العالم امتداداً أكثر اتساعاً وسهولاً من انشاره عرف فترة طويلة فيما مضى من الأيام . وفي الوقت نفسه كان مقدراً أن نفقد إلى الأبد إحساساً قديماً بالدعاة ، والبساطة والداد الجذور .

لقد سبق لي أن أشرت إلى أن هاردي يعاني قدرا من الحيرة والارتباك ، وأعتقد أن قصائده كثيراً ما تكون قريبة من نوع الكلام الذي كان يباشره ، كلام رجل جاد : علم نفسه ، يتلمس طريقه بين أفكار وجددها عصبية مثقلة بالاحتمالات الكثيرة . ولقد أشار ليتون ستراتش Lyton Strachey ، الناقد الذي لا يُنتظر منه التعاطف ؛ إلى أي مدى كانت أعمال «هاردي» (زاخرة بالتعبيرات المقيمة المزعجة والأوزان المضطربة المترددة ، والصيغ اللغوية الضحلة المبتذلة . . . ونجد تنافر النغمات مجسدا محسوسا في البيت الثاني من الأبيات الآتية :

أيها الشيخ العزيز ، هل حدث في ماضى الأيام أن وجدتنى
واحداً من أولئك الذين تهيمن عليهم نتائج الأحداث هيمنة كبيرة .
بينما نجد بيتاً مثل :
حديث النهار للتحقيقات الرومانية ،

يتمطى على شكل عبارة غير مميزة من عبارات النثر . ويُعد «هاردي» شاعرا به نقص وعيب ، ولكن الإنسان أمر غير واقعى مصطنع — إنه يتخبط ، لكن هذا التخبط ذاته هو الذى يدينه من نفوسنا . وفى هذا البيت : «واحداً من أولئك الذين تهيمن عليهم نتائج الأحداث هيمنة كبيرة» ، ألا يبدو أن الإنسان يدرك ذات الثبرة التى تشف عن التردد والمحبة شبه الساخرة ؟ ، وفى هذا البيت الذى يغلب عليه : الإيقاع الرتيب : «حديث النهار للتحقيقات الرومانية» ، ألسنا نجد كل ساعات السأم الطوال بكل كاتبها كأمينة متكاثفة فهاردى إذن ، بحكم بنائه وأوزانه الشعرية متخبط ، طبقاً لما يرى «ستراتش» يتلاءم تخبطه بغتة ، متفاعلاً مع الموقف . ومن ثم فليس بوسعنا أن نخلق تقليداً أو عرفاً . وإن ناقدًا مثل ستراتش ، يستطيع أن يبيط اللثام عن حالة الارتباك الرائعة لدى هاردي هو آخر أولئك الذين يحاكون «هاردي» فى شعرهم . إن كل الذى نستطيع محاكاته هو البراعة ، وإلا فإن المحاكاة المتعمدة لحيرة هاردي وسذاجته تصبح أمراً مخالفاً عن أصلها ، وتصير نوعاً من الحماقة والبلاهة . ولم يكن «هاردي» يوماً أحق مهرجاً . وإذا نظرنا إلى «هاردي» كأستاذ علم نفسه بنفسه ، وجدنا أنه يكاد ألا يستطيع أن يكون مدرسة ، اللهم إلا فيما

يتصل ، إلى حد ما ، بحالاته النفسية ، وموضوعاته المفضلة ، إذ إن الكتاب الدين قد يُظن بهم أنهم من أبناء مدرسته مثل (ادوارد توماس ، بلندن ساسون ، وجريز ، وإن لم يكن الاثنان الأخيران دائمين ، وإنما كانا يتشيعان لأفكاره على مراحل مختلفة) ، نقول لم يكن هؤلاء الكتاب من الذين علموا أنفسهم بأنفسهم ، وإنى لعل يقين من أنهم كانوا يُعجبون بحيرة «هاردى» المترددة ، لاحبا للحيرة ذاتها ، وإنما لما كان يفيد منه هاردى من التعبير البليغ المؤثر بفضل هذه الحالة من الحيرة والتردد . ورغم هذا كله ، يعد «هاردى» من حيث التأثير على الشعر الجديد أهم من «كيبلينج» ، على سبيل المثال ، فالشخصيات العسكرية في أعمال «كيبلينج» لاتفكر أو تتردد . وإن الإحاطة بالنبرة المترددة المتأملة هو ما كان الشعر بحاجة إليه في زمننا المضطرب .

لقد أدرك كل من پاوند ، وإليوت هذه النبرة ، وكان ابرازها هو الإنجاز العظيم لكليهما - وفي إنجلترا ، ومنذ حوالى عام ١٩٠٧ ، استقر إزرا پاوند ، الشاب الأمريكى القادم من الغرب الأوسط فى الولايات المتحدة الأمريكية . ونشر عددا من الدواوين الصغيرة للشعر الحر ، صدر عدد منها تحت عنوان لاتينى^(٩) . وكانت الكلمة اللاتينية التى استخدمها ، تعنى من حيث تاريخها اللغوى ، شيئا يبرز الصوت أو الدور أو الشخصية ذات القناع ، من خلال حقيقة مؤداها أن كل الشخصيات الرئيسية فى المسرح الكلاسيكى ماهى إلا قناع أو دور يؤدي خلف هذا القناع - وعلينا ألا نخلط بين المعنى العام للكلمة اللاتينية Personae . وبين معناها المستخدم فى اللغة الإنجليزية Person . ويرى پاوند فى اختياره للعنوان ، أنه يفضل بصفة عامة ، ألا يكون ظهوره فى الشعر بشخصه ، كما يقولون فى اللغة الإنجليزية ، وإنما يتوارى خلف شخصية أخرى ، ويعنى هذا أنه فى دوره المنوط به يتخذ قناعا صوريا . ومن ثم ، فإن كثيرا من أفضل قصائده المبكرة هى ترجمات أو اقتباسات من مجموعة جد كبيرة من اللغات : اللغة البروفانسية ، والفرنسية القديمة ، والإيطالية ، واللاتينية واليونانية بل ومن

(٩) استخدم فى عنوان هذه الدواوين المشار إليها كلمة برسوناى Personae ، ويعنى بها ادوار الدراسة أو الأقنعة فى المسرحيات .

اللغة الصينية القديمة ، مستعينا بمذكرات العالم الشهير «ارنست فينولوسا»
Ernest Fenollosa .

وليس في عصرنا شاعر يتمتع بخيال تاريخي بديع أكثر من پاوند ،
وليس هناك شاعر مثله جاءنا بهذه المجموعة الكبيرة من عوالم الماضي ،
نافخا فيها من روح الحياة - وليس مرجع ذلك إلى أنه عالم متحقق ، إذ إنه
من الممكن أن يقع في أخطاء في الترجمة يجعل منها الطالب الذكي إلا أنه
يلم بفحوى القصيدة في لسانها الأجنبي إلما خيالها ، يصارعها وتصارعه ،
ثم ينتهي الأمر إلى أن يجد لها المعادل العاطفي في اللغة الإنجليزية . فهناك
عالم الصين القديمة ، عالم المجال الفسيح تناثرت على ربوعه مناظر طبيعية
إنسانية صغيرة ، باكية ، عالم موائد الهواء الطلق في الفنادق الريفية ، حيث
نجد الأصدقاء المثقفين الراسبين في الاختبارات ، والذين تتفرق بهم السبل
إلى أعمال إدارية رتيبة ، خطيرة في مناطق الحدود النائية القاسية ، يتبادلون
عبارات الوداع للمرة الأخيرة :

المطر المنشور على الثرى المائج
والصفصاف النامي في فناء الحانة ،
سوف يزداد اخضرارا

أما أنت ، ياسيدي ، فخير لك أن تحتسى قبل الرحيل ، كأسا من
الخمير

إذ عندما تبلغ عتبات الرحيل ،
سوف ينفض عنك الأصدقاء .

وهنا نجد عالم بروفنسي Provence ، المختلف تمام الاختلاف حيث
الصخور السمراء والهواء الأزرق ، والأشكال العارية القاسية ، والحرارة
والتمايع البريق ، نجد هذا العالم الذي يحف الحياة بنهاية جميلة ، قد أفضى
إلى ابتداء الحب الرومانسي : وإليك اقتباسا من ترجمته :

ومع ذلك تتمنين كل التمني أن يعتل بدنى ،
يا أوديارت ، يا أوديارت ،
أرى هفهة أهداب صدفارك^(١٠) ،

(١٠) الصدفار : الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

حيث تتلوى ، عبر شقوقه الأصابع اللبلابية
يا أوديارت ، يا أوديارت
بالروعتك ، فارعة الطول رقيقة الجمال ،
أنى لنا بمديح
يا أوديارت ، يا أوديارت ،
يناسب قدرك ؟
هاك كلمة القبله
أسديها إليك ...

وهاك أيضا شيئا من كتاباته المسرحية :

هى التى لم تستطع أن تحيا إلا من خلال إنسان بعينه
هى التى لم تستطع أن توجه حديثا إلا للإنسان بعينه
كل مابقى منها تغير متبدل ،
نثار مرايا محطمة

وهناك عالم روما المضمحلة حيث نجد الحديث عن العاطفة المهتاجة ،
المنهكة يتسم بخاصية التركيز والتكثيف ، كما نجد هذا العالم قد نال منه
الإعياء والشيخوخة بشكل خطير ، بالقياس إلى هذين المقتطفين السابقين :

وهنا يابرسفون Persephone ، دع رحمتك تزداد صمودا وتوكيدا
وأنت يابلوتو لاتحمل علينا إصرا أكبر من ذلك
كم ألوف من الجميلات طمر الجحيم جملهن ! ،
ليتك تذر واحدة تبقى معنا فوق أديم الأرض .

وعالم هاوند المعاصر يتبدى هو الآخر للعيان ، ومن الطبيعى أيضا أن
يبدو هاوند بشخصه ، ما بين الفينة والفينة ، كما يبدو أحيانا متخفيا خلف
شخصية أخرى ؛ إلا أن قصيدة هيو سيلوين مويرلى Moubertley تعد
حسب فهمنا للقصيدة الشخصية الطويلة المتقنة الوحيدة بين قصائده تلك
التي يعتقد بعض النقاد أنها أبدع منجزاته ، وهى وصف مفصل لنضاله
المرير ضد عصر المال والتجارة :

لسنوات ثلاث ، جاهد فى إحياء موات

فن الشعر ، وقد أدار للزمن ظهره ،
جاهد لتبيل رفيع الشعر بمعناه الأصيل
وقد ضل منذ البداية

ونجد پاوند في تلك القصيدة يودع لندن التي خذلتها ، فيقول :
وعلى الجانب الآخر ، خذ بزمام الروح ،
مرشداً إياها إلى طريق فليت
حيث أوردت في الدوح أزاهير جونسون
خذ بزمام روح ، غلتها أرقى الثقافات
فعلى مقربة من هذا الطريق ، ومنذ أمد بعيد
بيع ينبوع الإرواء
وأصبح البيع بديلاً عن
ورود بيريا Perian

ويشير إلى الضياع والدمار اللذين نجبا عن الحرب العظمى ، والمثاليين :
في موت الشباب والشجعان :

السحر المبسم على الثغور الجميلة ،
والعيون المتوثبة ، جميعها اندثرت تحت غطاء الأرض
وصارتا وجهاً بشعاً لتهاويل عظمة ،
وموضعا لآلاف قليلة من كتب مهلهلة .

وتعد قصيدة مورلي ، واحدة من أكثر القصائد حزناً ، وأعظمها نفاذاً
إلى القلب (وهي مع ذلك ، وفي نفس الوقت واحدة من أكثر القصائد ذكاءً
وحذقاً) في عصرنا الراهن : وهي تصوير لفشل الفنان .

بيد أن المראה التي كان مقدراً أن تأخذ بخناق پاوند ، والتي كانت أكثر
وضوحاً في القصائد المبكرة لمواطنه الشاب الألمعي ، تأس إليوت لم تكن
ملمحاً هاماً من الوجهة العلمية في القصائد المبكرة لكل منهما . فقد كان
الاستخدام الثوري الجديد للغة هو الملمح الهام من الوجهة العملية . وكان
هاردى كما رأينا شاعر الريف بالمعنى الجيد والردى لهذه الكلمة . ويتخلله
المرء متحدثاً أو مفكراً في تراث وأناة ، يتلمس طريقه بحثاً عن الأفكار ،
حتى البسيط منها ؛ بيد أن شعر پاوند وإليوت يوحى بالحديث الخفيف ،

الخاطف القاطع حديث رجال الفكر في عاصمة كبيرة ، وذلك حيث ينطوى
هذا الحديث على نبرة الكلام العام . ومن المحتمل أن تبهر قصائد پاوند
ذات الثلاثة أو الأربعة أبيات القراء المعاصرين لكونها نوادر ، وكثير من هذه
الأبيات هي نوادر ونوادر جيدة بحق :

لم يظهرني «فيدون» ولم يمسنى
تذكرت دواءه للحمى ، فميت فوراً

وهناك أبيات أخرى تحمل أكثر من هذا : عندما أهملت زوجة أو خليلة
امبراطور صيني راحت ترسم ثلاثة أبيات من الشعر على مروحة ، فكتبت :

يامروحة الحرير الأبيض
بيضاء بياض الجليد على أطراف العشب
أنت أيضاً هجرك الأحبة .

ثم نسمع شاعراً من الإسكندرية مستغرقاً في تأمل أحوال النساء
فيقول :

ماهى المرأة ؟ آه ، المرأة هى كمال الغضب وتمامه
لكنها تشيع الابتهاج فى موتها ونومها .

خذها وامتلك أمرها . إن لها من الفصول اثنين رائعين

ونجد پاوند فى غير لباسه للمرة الوحيدة فى حياته ، يتأمل الحشد
المزدوج تحت أنفاق باريس ، فيقول :

شبح هذه الوجوه فى الزحام ، أشبه
بوريقات فوق غصن رطب أسود

وهنا فى مقهى صغير فى لندن ، نجد المشهد ، والجو النفسى ، بل
ونكاد أن نجد الحديث كذلك :

فتاة المقهى ،

لم تعد على ما كانت عليه من جمال
لقد نال أغسطس من بريقها

لم تعد تصعد الدرج والشوق ملء جنباتها
أجل ، سوف تنقلب إلى أوسط العمر
وبريق الشباب الذى نشرته حولنا ،

حين جاءتنا بالفطائر ،
سوف لا ينتشر حولنا بعد ذلك أبدا ،
سوف تنقلب هي الأخرى إلى أوسط العمر .

وعندما يقرأ المرء هذه القصائد الصغيرة للوهلة الأولى ، يتصور إلى أى مدى من الضعف والضالة تكون هذه القصائد . وغريب أن يجد المرء أنه قد استظهر كثيراً من هذه القصائد ، وغريب أيضاً أن لغة هذه القصائد لم يعتورها القدم بعد مضي فترة أربعين عاماً . ولم يعتورها القدم لأن پاوند سباق ، يستبق الزمن .

أما أن إليوت قد تعلم كثيراً من پاوند ، فذلك أمر معروف لكل وعامة الناس . ومن الطبيعي كان له مصادره الخاصة ، ممثلة بوجه خاص في الشعراء التجريديين الإنجليز ، وكتاب المسرح اليقوييون الذين لم يكن لهم پاوند إعجاباً مماثلاً . وقد يُظن به منذ البداية أنه ماضٍ في طريقه إلى أن يكون كاتباً من كتاب المسرح الشعري ، ولم يكن كذلك پاوند . وعندما نقارن بينهما في موضوع مماثل ، نجد أن پاوند أكثر جموداً . وإليك جزءاً من قصيدة «صورة امرأة» لپاوند :

أجل ، تدفعين الثمن سخياً
فأنت ذات نفق ، يأتيك المرء
فيفوز بالكسب الغريب ويرحل :
غنائم قد انتهت ، إجماع غريب مثيراً ،
حقائق لاتفضى إلى هدف ، وحكاية أو حكايتان
حبل بنات اللقاح ، وبأشياء أخرى
قد تتمخض عن فائدة ، ومع ذلك لاتنفيد أبداً ،
لا ثلاثم ركنا ، أو تتكشف عن جدوى ،
أو تجدد لها في دورة الأيام ميقانا :
التحف القديمة العجيبة الباهتة ،
ذات الزخرف الأجوف .
التمثيل الصغيرة .. العنبر والجواهر النادرة
تلك هي ثرواتك ، مستودعك الكبير

ومع ذلك . . وبالرغم من الكم الهائل من الأشياء الزائلة
مخائل غريبة ، نصف مخضلة ، وأشياء جديدة
أكثر إشراقاً هائمة في تيار غريب من الضوء المتقلب والعمق المتنوع
لأشياء هنالك ! في جماع واجتماع كل الأشياء
لأشياء تمتلكين .

ومع ذلك ، فأنت كل الأشياء .
واليك جزءاً من قصيدة إليوت : «صورة امرأة» :
بعد أن اكتمل ازدهار الزنبقات ،
احتفظت في غرفتها بإكليل منها ،
وأثناء حديثها ، تعتصر واحدة بين أصابعها
ياصديقي ، أنت لاتدري ، أنت لاتدري !
حقيقة الحياة ، وعليك أن تتشبث بها بكلتا يديك ،
(تلوى عود الزنبق في بطء ثم تقول)
تركتها تفر منك ، تركتها تفر !
والشباب قاس ولا يستشعر الندم ،
يستخف بمواقف لا يستطيع ادراكها
وأنا ابتسم ، بطبيعة الحال ،
وأمضى في احتساء الشاي .
وبالرغم من ذلك ، ومع شعاعات الربيع الغاربة التي تذكرني
بشكل ما

بحياتي المندثرة ، وتعيد إلى ذكرى باريس في الربيع ،
برغم ذلك كله ، أشعر بطمأنينة دون حدود ،
وأجد العالم بعد كل الأحزان ، رائعا جياشاً بالشباب .

ونجد هاوند يكتب وصفاً مسترسلاً في اسهاب ، بينما نجد إليوت يكتب
كتابة مسرحية فنية ، في تلميح وإيحاء . إلا أن كلا منها يطوّر النظم بحيث
يجعله يؤدي ذات المهمة التي يتطلبها الجديد . وكلاهما يفيد من النظم من
حيث التجريب والتنقيب مستغلا الشعر بهدف الدنو من الشكل الذي
يتخذه الموقف الواقعي ، لاينطلق منذ البداية بفكرة ، سبق التفكير فيها
عن حقيقة الموقف الذي هو بصدده ، متخذاً انجهاً بسيطاً ، ثابتاً تجاه هذا

الموقف . وإن الذى جعل القراء المعاصرين يحارون فى أمر صفحات مثل تلك التى استشهدنا بها - وإن كان معناها ، بكل تأكيد مستقيماً واضحاً - هو أن كلا من إليوت وپاوند كان يقدم فى نظمه ، بشكل منتظم ، مواقف مُلغزة محيرة ، مثل مواقف الحياة . وعلى سبيل المثال ، ماهى مشاعر پاوند حيال فتاة المقهى ؟ وماهى مشاعر إليوت حيال الكهنة الرومانسية الثائرة وهى تلوى أعواد الزنبقات ؟

حسن ! ماهو شعور القارئ ؟ فنحن فى واقع الحياة لانبج ولانكره بهذا الاستغراق المركز البسيط فى كل حين وأن . إن لدينا مشاعر مختلطة مضطربة ، وتلك هى التى يعبر عنها كل من پاوند وإليوت . ومن ثم نجد أن هذا الاستخدام التجريى المتردد للغة ، والذى يكاد أن يكون سطحياً من الناحية الظاهرية - قد أضفى على الشعر سمة نفسية جديدة مباشرة ، وجعل من أسلوب واتجاهات ، ومواقف كثير من شعر عصر جورج ، أموراً غير واقعية بالنسبة للمعجيين به . لقد أقر إليوت نفسه أنه لم يكن يوماً بقادر على القيام بالدراسة المفصلة الدقيقة لشعر عصر جورج ، ومرجع ذلك إلى أن الفكرة الجديدة الخاصة التى يسعى إليها ، كانت أمراً مختلفاً كل الاختلاف . وعلى أى الأحوال ، كانت الفكرة الجديدة تتمثل فى هذا الاستخدام اللغوى ، المقلق ، المثير الجديد ، على مستوى حساس من اللهجة العامة الدقيقة ، مستوى كان مقدراً على أودن Auden وماكنيس MacNeice - من الجيل التالى ، أن يضطلع به بعد پاوند وإليوت ، ذاك هو استخدام اللغة دون الاتجاهات والموضوعات .

وطالما كان الأمر يتعلق بالموضوعات والاتجاهات ، فإن كثيراً من الشعراء الأصغر سناً كان يجد پاوند غير متعاطف ، بينما لم يكن إليوت غير متعاطف بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما كان فى اتجاهاته المحافظة فى عالم السياسة ، ومعتقداته الدينية ، يقف على الجانب المقابل من السياج القائم بينه وبينهم ، بل إنهم وجدوا إلهاماً معنوياً فى شذرات المقدمة التى كتبها ويلفريد أوين Wilfred Owen لقصائده الحربية ، وبدأ أوين بالقول :

(وأهم مافى الأمر أنى غير مشغول بالشعر .
فالموضوع الذى أتصدى له هو الحرب ، ومحتها .
والشعر فى هذه المحنة) .

ومع ذلك ، فإن هذه المراثيات لا تنطوي بأى معنى من المعانى على تعزية لهذا الجيل . وقد تكون ذات عزاء لما يأتى من أجيال . وكل ما بوسع الشاعر صنعه فى هذه الأيام هو أن يكون نذيراً ؛ لهذا فإن الشعراء بحق ينبغى أن يكونوا صادقين) .

وكان على الأسس الفنية لدى «أوين» أن تدخل فى صراع مع إليوت وپاوند ، ابتغاء التأثير على الشعراء الأصغر سناً ، وإن هذه الأسس الفنية لم تكن بأى حال شبيهة بالأسس الفنية لدى إليوت وپاوند ، بل اتسمت بالقوة والتحذير .

واليك قصيدة ستيفين سبندر Stephen Spender أحد هؤلاء الشعراء الشبان :

ملعونون أولئك البلهاء ، لا يذهلهم وقع المدافع ،
لا يذهلهم وقع المدافع ، فيستحيلون أحجاراً ،
أوغاد ، أدنياء — أولئك الذين
لم يكن القليل لديهم يوماً مدعاة للبساطة .
وعن اختيار ، انغلقوا دون الرحمة والتحنان ،
وصُمت آذانهم عن صوت الأنين ينبعث من الإنسان ،
حيال البحر الراحل ، والنجم الحزين
ومهما يرتفع النواح على الراحلين عن هذه الشيطان ، لا يسمعون .
ومهما يكن من أمر يدعو إلى المشاركة لتبادل خالد للدموع لا يشعرون .
وفى تعليقات إليوت وپاوند الاجتماعية ، الدقيقة والساخرة ، نجده فخامة
وبساطة تسريان ، ولا نعتز لهما على أثر ، ولم تكن لأحدهما هدفاً . وقد يدفع صديق
«أوين» الخالص ، المرء أن يطرح سؤالاً حتى عن الطابع السائد فى قصيدة ييتس
الرائعة : إيستر ١٩١٦ ، Easter 1916

إن القلوب التى تجمعت على غرض واحد ،
عبر الصيف والشتاء ،
كأنها سُحرت حجراً ،
يعوق مسار الجدول الدافق
الجواد القادم من الطريق

وفارسه ، والطيور الغادية
من سحاب إلى سحاب هابط ،
هى الأخرى تتغير اللحظة بعد اللحظة
وظل السحاب على الجدول ،
يتبدل اللحظة بعد اللحظة ،
حافر الجواد ينزلق على صفحة الماء ،
فينثر الماء حول الجواد ،
ودجاج الماء يغوص بأرجله الطويلة ،
ويتصايح مناديا دبكة الماء .
يُحيون الحياة لحظة لحظة ،
والحجر مُسمط بين الجميع .

هل الرمزية الجميلة ، المعقدة ، الممثلة فى «الجدول» ، رمز تدفق
الحياة اليومية ، «والحجر» هدف الثوريين الأيرلنديين ، تُعد «انشغالا
بالشعر» مُبالغا فيه ، بالمعنى الذى يعنيه «أوين» ؟ وهل «بيتس» ، المنشغل
دائما بالأسطورة والخيال ، واحد من أولئك الذين يفكر فيهم «أوين» حين
يقول (إن الشعراء بحق ينبغي أن يكونوا صادقين ؟) وهل يتصور هاوند
والبيوت بلهاء ، لا يذهلهم وقع المدافع ، منشغلين بالترجمة والهجو (بينما
كانت تموت الرجال فى الخنادق ؟) .

لو تصور ذلك فى أن تصور أنه ينظر إلى الأمور نظرة انفعالية ، وإن
كانت ضيقة الأفق - ولعل مهمة الشاعر الرئيسية الثانوية ، اليوم هى أن
يكون نذيرا ، وإن كانت مهمته الأساسية اليوم وكل يوم ، أن يكون
شاعرا . وشعر الحياة ليس فى الإشفاق وحده ، وإنما هو فى السخرية
والفكاهة والبطولة ، هو موجود فيما قد أطلق عليه السيد إليوت «السأم ،
الرعب ، والمجد . وفى التعقيد العظيم الشامل» .

ونجد أوين لأسباب غاية فى النبل بكل تأكيد ، يطالب بتبسيط مبالغ
فيه لمهمة الشاعر . ومع ذلك ، فإن تلك المقدمة ، وذاك المقطع كليهما
تحيطه السلطة البسيطة الصارمة للتراث الإنجليزى التطهرى ، وسوف
يصغى إليهما جيل بعد جيل من الشبان المتحمسين الذين ازوروا عن أساتذة
أكثر اتزاناً وتحضراً وهم فى اللحظة الراهنة أقل إيماء لهؤلاء الشبان .

الفصل الثاني

العشرينيات من القرن العشرين

وفي العشرينيات من هذا القرن ، بل وفي حقيقة الأمر في الثلاثينيات منه ، بل وحتى وقتنا الحاضر ، نجد شعراء مثل باوند واليوت اللذين تناولت أعمالهما التجريبية المبكرة في القسم السابق ، ماضين بطبيعة الحال في تطوير مواهبهم . ولقد نشرت قصيدة «الأرض الخراب» أعظم قصائد إليوت انتشارا وشهرة في الواقع ، في أوائل العشرينيات من القرن العشرين ، وقد عبرت تعبيراً أفضل من أى قصيدة أخرى في هذا العقد ، عن الإحساس بالتيار اليائس الذي ابتلى به جيل مابعد الحرب . أما هيربرت ريد Herbert Read ، فقد فسر بأسلوبه المتسم بالبساطة والجلال ، وتمام صدق النبوة - خصائص عظيمة يتصف بها باعتباره كاتباً - ، فسر في مقدمة سيرته الشخصية ، المسماة «حوليات البراءة والتجربة» طبيعة الجو الذي انبعثت منه قصائد مثل «الأرض الخراب» :

(إن هذه الصفحات توضح وضوحاً كافياً أني اعتبر السنوات المهددة بين الحربين ، سنوات عديمة الجدوى إلى حد بعيد ، أنفقتها سُدَى أنا وكل من كان على شاكلي . ولست أدعى معرفة الوسيلة التي كنا نستطيع بفضلها أن نجعل منها سنوات ايجابية بناءة . إن القوى التي كانت تعتور مسيرتنا لم تكن من البشر وإنما كانت أفاعيل شياطين ، قوى غاشمة عمياء للتراكم الاقتصادي ، مع انهيار جذران الإيمان والفكر ، متلاشية خلفنا في الهواء) .

ومهما يكن من الأمر ، فإن «الأرض الخراب» لا تكتفى بمجرد التعبير عن هذا الإحساس السلبي اليائس ، فهي تختلف عن غالبية الشعر في زمنها ، من حيث إنها ، إذا لم تكن بعد تعبر عن إيمان إيجابي ، فهي على

الأقل تعبر عن إحساس أليم بضرورة وجود قدر من الإيمان ، وبأن هناك مصدراً ما للسلطة الروحية ، يتسامى بالتدفق التاريخي . ومع «رماد الأربعاء» «Ash Wednesday» يبدأ السير إليوت في التعبير عن موقف مسيحي إيجابي في قصائده . إن هذا الإحساس بالألم الشخصي هو الذي أفضى بالسيد إليوت إلى الانضواء تحت مظلة الكنيسة الإنجليزية ، وقصائده الأكثر أهمية ابتداء من «رماد الأربعاء» فصاعداً ، لم تكن مثل قصائده المبكرة التي كانت دراسات موضوعية دقيقة للتفسيخ الاجتماعي في زمننا ، إنما كانت تسجيلات للتجربة الشخصية الروحية .

وفي إحدى مقالاته عن فلسفة «الإنسانيين» الأمريكيين من أمثال إيرفينج بابيت Irving Babbitt ، بول إلرمر Paul Elmer More وضح إليوت أن القبول الفكري للعقيدة الدينية لا بد له ، لمن كان على شاكلته ، أن يسبق تهيئة الإرادة والعواطف والأحاسيس لهذه العقيدة . و«رماد الأربعاء» هي قصيدة غاية في الجمال ، وإن كانت كذلك غاية في الصعوبة ، ومن الممكن النظر إليها ، بشكل جزئي على الأقل ، على أنها تسجيل لهذا التطهير الأليم البطيء لدخيلة النفس كما حدث بشأن السيد إليوت . أما «الرباعيات» فهي أحدث سلسلاته من القصائد الطويلة ، وتعد نوعاً من التأمل الفلسفي في علاقة الزمن بالأبدية أو علاقة التاريخ الإنسان بإرادة الإله ، ومرة أخرى نجد أن كثيراً من مادة هذه القصائد يتألف من الذكريات الشخصية ، وتأمل لحظات التوتر والسمو في الحياة الفردية .

· والصور الرمزية في قصائد إليوت الأخيرة . تتمتع بقدر من وميض الوضوح المتفرد أقل مما تتمتع به قصائده المبكرة مثل «بروفروك» Prufrock والأرض الخراب The Waste Land ، فالانتقالات في هذه القصائد أقل إبهاماً ، ومباغته ، ولانجد بها نفس الاستخدام المقلق للسياق الرصين الذي يتسم به الذكاء الجسور ، أو المساهر البطولية ، أو الهبوط المفاجيء التهمكي . وبالرغم من أن هذه القصائد المتأخرة لها نضج وعمق يختلفان عما كان لقصائده المبكرة ، إذ إن لها في الواقع هذا النضج الخاص وهذا العمق المتميز ، فليس من الأرجح أن يكون لهذه القصائد الأخيرة نفس التأثير المباشر الذي كان للقصائد المبكرة ، على تكنيك واتجاهات الكتاب الأصغر سناً . وبشكل جزئي يرجع تأثير «بروفروك» و«الأرض الخراب»

على الشبان ، إلى أنهما قصيدتان كتبهما شاب منهم . وكان للأرض الخراب تأثيرها الهائل الكبير إذ إنها من ناحية كانت تعبر بشكل تام عن قلق ومرارة جيل بأكمله ، ومن ناحية أخرى ، لأنها تتميز بمجال واسع من الابتكارات الفنية الجديدة ، مثل استخدام النقلة السينمائية المبالغ فيها من مشهد إلى مشهد ، أو من حادثة إلى حادثة أخرى وتغير النبرة ، والتباين الحاد الجلي ، والمقابلة بين أحداث متدنية ، وعبارات عامية مأخوذة من الحياة الحضرية المعاصرة بتلميحات واستشهادات تذكر المرء بأسلوب الماضي وروعته . وتتميز القصيدة بوضوح عقلائي حالم يلمسه للمرء حتى قبل أن يحيط بموضوعاتها الجوهرية ، ووضوح قد يمثل - أكثر من أى شيء آخر في الأدب الإنجليزي - الصدمة الأولى للعقل ، من هذه الصدمات التي تتسم بها قصيدة أخرى مختلفة تمام الاختلاف هي «الملاح القديم» The Ancient Mariner لـ كوليريدج Coleridge وهذه القصيدة هي على وجه الدقة ، حسب ما يرى الأستاذ ليفينجستون لويس Livingstone Louis ، تجسيد لكل أنواع الشذرات المستخلصة من قراءة كوليريدج الواسعة المتنوعة ، المشوشة والمنبعثة من عقله اللاواعي في اللحظة الشعرية الدقيقة المواتية ، ومن ثم ، فإن الاقتباسات والتلميحات ومقتطفات المعارضة البلاغية التي تؤلف كثيرا من البنية المعقدة لقصيدة «الأرض الخراب» ، ما هي إلا تسجيل لذوق وقراءة السيد إليوت ، الأكثر انساقا ، وإن كانت مماثلة لقراءة «كوليريدج» من حيث تنوعها وجسارتها .

وأقرر أنه من الميسور أن نستمتع بقصيدة «الأرض الخراب» ، وأن نحس على وجه التقريب بتأثيرها الكامل ، دون الإلمام بموضوعها الأسطوري الحضاري الإنساني والديني ، موضوع الأرض الجذباء التي ليس بالمقدور استصلاحها إلا بالقرايين والطقوس . ويتنظم هذا الموضوع البدائي أسطورة الكأس المقدسة ، ويكمن هذا الموضوع خلف أساطير أدونيس أو أوزيريس الجميلة ، فالشبان يُقتلان في زمن الربيع وتخزن عليهما الآلهة ، إذ إن الذين حزنوا عليهما هم في الأصل أولئك الذين اغتالهما ، والضحية المفتدى بها كانت ملكا مقدسا ، والمثل لإله من الآلهة . فخصوية الأرض مرتبطة ، بفعل السحر ، بشبابه وقوته ، ومن ثم ، لم يكن بد من التضحية به بشكل منتظم ، وسوف تذوى أعواد الأرض في

حالة شيخوخته واضمحلاله . هذا هو المغزى من الملك المريض فى أسطورة الكأس المقدسة ، فبسبب مرضه وحده تحف أراضيه وتصبح جذباء ، وسوف تستحيل الأرض خصبة حين يرثه وشفائه . والتأويل المسيحى لهذه الأسطورة التقليدية الموروثة هو تأويل على أرفع مستوى : فالملك المفتدى به هو المسيح ، باعتباره الإله مجسداً ، والأرض الجذباء التى لا مناص من استصلاحها وتخصيبها هى القلب الإنسانى المترع بالأنانية والشهوة والمختنق بدموع الخطيئة والإثم .

وبالرغم من أننا نستطيع أن نشعر بوقع تأثير «الأرض الخراب» دونما إلمام بكل هذا ، فإن القصيدة تصبح بكل تأكيد أكثر اتساقاً وتماسكاً ، وأقل إلغازاً وغموضاً عندما نلم بهذه الأفكار الأساسية . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الحقيقة التى قد تؤدى بالقارئ إلى أن ينظر إلى طقوس الخصوبة القديمة والأساطير المرتبطة بها على أنها مجرد بقايا لأخطاء وخرافات ، بل إن الحقيقة التى قد تجعله يرفض الإدعاءات القائلة بصحة الدين المسيحى ، الحارقة للطبيعة ، نقول - لا ينبغي لهذه الحقيقة أن توهم صحة الجمال الشعرى ، بل والصدق الشعرى فى «الأرض الخراب» بالنسبة لهذا القارئ . إن الحاجة إلى التوضيح ، وإلى عقيدة قوية متماسكة والحاجة إلى رباط الاتحاد الحى فى مجتمعنا المعاصر الآلى لأمر يشعر به اليوم كثير من الناس من أولئك الذين اتخذوا عن وعى ، العقلانية مذهباً ، ونبذوا الدين وراءهم بمعناه التقليدى القديم . وكثير ، فى الحقيقة من الأتباع الشعراء المتحمسين للسيد إليوت ، كانوا فى وقت أو آخر على مدى مسيرة حياتهم ، شيوعيين أو أوشكوا على قبول الشيوعية ؛ وقد شعروا هم كذلك بالحاجة إلى التوضيح ، وإلى عقيدة قوية متماسكة ، وإلى رباط الاتحاد الحى ، ذلك بالرغم من أنهم قد فسروا هذه الأفكار تفسيراً مختلف تماماً عن المعنى الذى كان يعنيه السيد إليوت . وإنى أعتقد أن هذه العلاقة فى مستويات عديدة تختص بكل الشعر العظيم بحق ، وتجعل من معالجة النقاد أمراً غريباً ، سواء كان هؤلاء النقاد مسيحيين أو شيوعيين أولئك الذين يتخذون من الشعر موقفاً طائفيًا ، ويرفضون الثناء على أى كاتب لا يتحيز لجانبهم تحيزاً واضحاً . إذ إن الشعر ليس أداة للدعاية بشكل رئيسى ، بل ليس هو أداة للتهذيب البسيط - وإنما هو وسيلة استكشاف وتوحيد لما يمكن أن نطلق

عليه «تجربتنا المعنوية» بأوسع ما لهذه الكلمة من معنى . ومواجهة هذا النوع من البناء العظيم الموحد لاتدعو القارئ إلى اتخاذ المواقف العملية الدقيقة للشاعر ، وإنما تدعوه إلى القيام بفعل مماثل أو مُناظر لحالة الاستكشاف والتوحيد على مستوى استجاباته الأكثر عمقا .

وبعد قصيدة «موبرلى» التى يعتبرها نقاد مثل دكتور ليفيز Dr. Leavis أفضل قصائد إزرا پاوند وأكمل إنجازاته ، نقول بعد هذه القصيدة شرع پاوند فى الاضطلاع بمهمة استكشاف أكثر شمولاً حتى من المهمة التى اضطلع بها إليوت فى قصيدة «الأرض الخراب» ، لكن مازال هناك سؤال نقدى مفتوح — يسأل عما إذا كان إزرا پاوند قد أنجز مهمة مماثلة من مهام التوحيد فى الكم الضخم من قصيدة «الأناسيد» Contes التى لم تكتمل بعد ، والتى تعد واحدة من أكبر القصائد الإنجليزية فى عصرنا وفى كل عصر . ولقد سبق لنا أن رأينا أن پاوند كان لديه عزوف غريب عن الحديث أو الظهور بشخصه فى شعره ، وغالباً ما يكون فى أجلى حالاته حين يتحدث متخذاً دوراً متخفياً . ودوماً يتجه اهتمام پاوند الشعرى إلى العالم الخارجى ، لا إلى حالاته الداخلية الخاصة ، ولا يتمتع بهبة الاستبطان اليقظ المتوجس ، تلك الهبة التى جعلت من السيد إليوت فى أعماله الأخيرة شاعراً ورعاً ، مؤثراً بعيد الغور . وأيضاً ، وفيما يتعلق بذات الأمر ، بالرغم من أن پاوند كان لديه إحساس متبرم بمائل للسيد إليوت ، إحساس باضطراب وانحراف المجتمع المعاصر ، وبافتقار هذا المجتمع إلى «الدوق السليم» ، فلم يكن لدى پاوند ذاك الإحساس العميق بالإثم والخطيئة ، ولم يكن لديه أيضاً ذاك «الذل الشخصى» وهما حالتا كائناتان فى جذور عقائد «إليوت» الدينية ، (فى الجانب الإنسانى منها ، على الأقل ، إذ ينبغى أن نأخذ بعين الاعتبار ، التغيرات الغلظية للنعيم الربانى) .

وقصيدة «موبرلى» التى تعد أقرب القصائد إلى ماوصل إليه پاوند فى قصائده القصيرة المبكرة ، من صياغة لموقفه الشخصى المعقد ، وماوصل إليها من شعر «تقدير الذات» بالمعنيين الجيد والردىء ، لاتزال قصيدة أبعد إلى «الاستكشاف الذاتى» ، منها إلى «التصوير المسرحى الذاتى» ، أو بالأحرى إلى التصوير المسرحى لواحد من الأدوار التى اضطلع بها پاوند فى هذا العالم . وقصيدة «موبرلى» لا نعكس پاوند بذاته تماماً وإنما تعكس وضعاً ربياً

كان يتصف به پاوند مع قدر أقل من الصلابة والتصميم . وپاوند شاعر يظل حتى عام ١٩١٠ يحتفظ ببعض التقاليد التي كانت سائدة في التسعينيات من القرن التاسع عشر ، ونقوها بصراحة مباشرة ، هو شاعر يعيش من أجل الجمال والفن ، قهرته الروح السوقية ، التجارية الجشعة لهذا العصر ، واضمحلال التراث العظيم ؛ ولقد أنبىء الشاعر بفضل وصولي حقق نجاحا بغضضا أن : (جربت التسعينيات لعبتك ، فماتت ولم تجد فيها شيئا) . أما نهاية مورلي ، فهي أن ينجرف بعيدا ، ويلقى حتفه في جزيرة في بحر الجنوب :

على البسيطة كنت يوماً ،

لم يعد لي اليوم وجود .

هنا يجرفني التيار ،

باحثا عن اللذة .

لكن نهاية مورلي لم تكن هي نهاية پاوند ، وكان موقف پاوند أقل انغلاقا في تركيزه على فكرة «الفن من أجل الفن» ، وعلى الاتجاه الجمالي الخالص من موقف مورلي . فبدلا من أن ينجرف پاوند بعيدا إلى جزيرة في بحر الجنوب ، راح يستقر في رابالو Rapallo بإيطاليا ليقوم ببناء القصيدة المطولة «الأناشيد» التي تعد بشكل جوهري محاولة لخلق نوع من المقتطفات الشعرية الخاصة من تلك التي ينظر إليها پاوند على أنها اللحظات الرفيعة والنبيلة في الثقافة الإنسانية .

وتبدأ القصيدة بترجمة لمقطوعة شهيرة من الأوديسة «Odyssey» ، فيها نرى أوديسيوس يزور العالم السفلي ويستحضر أشباح الموق العظام ، بعد أن يقدم كبشاً أسود ، قرباناً وتقرباً ، وهذا المنحى نفسه الذي يتجلى في الأغاني المبكرة لقصيدته ، هو ما يصنعه پاوند إلى حد بعيد وفي شكل يكاد أن يكون محيراً متعرجاً ، فنجد أنفسنا ننتقل من عالم الأساطير اليونانية إلى أبطال وصعاليك عصر النهضة الإيطالي الرفيع ، ومرة أخرى ننتقل من هؤلاء إلى الآباء المؤسسين للثورة الأمريكية . والإطار التركيبي لهذه الأناشيد المبكرة كما لاحظ آر . ب . بلاكمر R.P.Blackmur ، هو إطار المقامة المتبورة ، إذ يشرح پاوند في سرد حكاية عن شخص ما ، ثم يقطعها عند وسطها ، ثم يبدأ في سرد قصة أخرى عن شخص آخر ، شخص آخر

يتمى عادة إلى مكان مختلف وزمن متباين ، وقد يلتقط أو لا يلتقط الخيط المقطوع مرة أخرى بعد ذلك ، في مكان ما في القصة . وفي الأغاني الأخيرة نجده يقلع عن أسلوب المقابلة المتباينة الألوان والمناظر ، ونجد أمامنا مجموعتين مباشرتين طويلتين نوعا من الأغاني النثرية ، مجموعة تدور حول «جون آدمز» John Adms ، الرئيس الثانى للولايات المتحدة الأمريكية ، وتدور المجموعة الأخرى حول تاريخ الصين .

وعند هذه المرحلة ، نجد أنه قد أصبح من الواضح أن المادة المتنوعة المتباينة من الأغاني المبكرة ، قد تجمعت ، للمجرد وضوحها وإبراز صورها ، ولا لمجرد كونها مقتطفات قديمة زاهية ، وإنما تجمعت لتكون وثائق لبحث ما عن المجتمع . والفقرات التى تدور حول آدمز وحول الصين ، تزيد البحث جلأء ، بالرغم من أن فقرات مبكرة بعينها حول أندرو جاكسون Andrew Jackson ، ومارتن فان بيورين Martin Van Buren ، وكفاحهما ضد الفوائد البنكية القومية الكبيرة فى الولايات المتحدة باسم المال الرخيص والرجل الصغير ، قد أعطت هذه تلك الفقرات من قبل إشارة إلى طبيعة هذا البحث .

وآدمز هو نمط من الحاكم الطيب ، يرمز إلى الثقافة الأمريكية ، حسب ما يرى پاوند ، تلك الثقافة التى سوف تقوم على عائق الفلاح المستقل وثروة الأرض ، وهى رؤية متعارضة مع رؤية الكساندر هاميلتون Alexander Hamilton (التي قدر لها أن تكون هى الأصدق والأصح فى نهاية المطاف) ، وهى رؤية تعتمد على سلطة المال المركزة ، والتصنيع المتزايد . ويُعد جيفرسون Jefferson الرمز المألوف بصورة أكثر ، المناهض لموقف هاميلتون ، ومن الأرجح أن يكون پاوند قد تصور أن جيفرسون رجل أكثر ضعفا من آدمز ، والصين هى الأخرى رمز للمجتمع الزراعى المستقر ، وحُد بين شتاتها احترامها لقانون الحكمة الوراثة الذى وضعه «كونفوشيوس» Confucius ولقد أريد لنا أن نقارن بين تاريخها الطويل ، هذا التاريخ الذى هو بصفة عامة تاريخ سلمى متميز وبين التاريخ العنيف للعالم الغربى منذ نشوء الثورة الصناعية وأن نقارن بين حكمة كونفوشيوس الهادئة وبين مايعترينا من حالات التردد ، والقلق والهواجس ، وافتنارنا إلى معايير ثابتة . وأريد لنا أن نرى المادية والربا الفاحش باعتبارهما الشر الكبير

الذى يدمر المجتمع ، ولو كان پاوند يُعجَب بالكونفوشيوسية ، فهو يَغض الطاوية^(١) Taoism . وعلينا أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال : إلى أين انتهى بنا تقدمنا الصناعى فى نهاية الأمر ؟

ولأفكار پاوند فى الحقيقة سمة كبيرة مشتركة مع أفكار أصحاب مذهب «عدالة التوزيع» من الإنجليز أمثال «بيلوك» و«تشسترتون» اللذين كانا يحملان أيضا بعودة إلى مجتمع الملكية الزراعية الصغيرة وتقدير الحكمة الوراثةية . ويكمن الضعف العلمى لهذه الفلسفات قبل كل شئ فى حقيقة مؤداها أن عالمنا الصناعى بسكانه ، حقيقة واقعة وليس من المستطاع القضاء عليها ببساطة . ليس بمقدور التاريخ أن يعود إلى الوراء ، إلى أوضاع أكثر بساطة ، طالما لم تبرز إلى الوجود مشاكله الراهنة ، فمشاكله الراهنة هى مايتعين عليه حلها ذاك هو أن يمضى إلى الأمام قُدماً . وفى إيطاليا ، التى كانت لاتزال بلداً زراعياً كبيراً ، باستثناء جيوب صناعاتها الثقيلة فى الشمال ، تبدو هذه الأفكار دون شك لدى پاوند ، أكثر قبولا واستحسانا مما تبدو فى المتأخرة الرمادية فى لندن . لقد أصبح من المعجيين بموسوليني Mussolini ، ولكى نفيه حقه نقول لم يكن يفكر بشكل رئيسى فى دور موسوليني باعتباره قومياً عسكرياً . فپاوند كان دائماً يَغض الحرب وتجارها ودعاتها - وإنما كان يفكر فى أعماله العامة الكبيرة ، مثل صرف وتجهيف مستنقعات الماريا وإقامة الفلاحين المعدمين عليها . وكان يعتقد أيضاً أنه استطاع أن يكون موضع اهتمام «موسوليني» أو قد يستطيع أن يكون كذلك فى ظل الأفكار الاقتصادية للقائد العسكرى دوجلاس C.H. Douglas .

ويتمثل جوهر هذه الأفكار فى أن الازدهار الاقتصادى ، والبوار التجارى والبطالة والاضطرابات الأخرى التى يتسم بها مجتمع المشروعات الحرة إنما ترجع بشكل جوهرى إلى أنه تحت أنظمة المصارف والعملة المتداولة لاتتصلر الدولة مالاً كافياً ، يمكن الجمهور من شراء كل المعروض من السلع الاستهلاكية المتوفرة . تتكدس البضائع فى المحلات ، ويمتنع أصحاب المحال التجارية عن طلب المزيد من السلع ، ويتوقف المنتجون عن الانتاج ، ومن ثم يصبح حتماً على المنتجين الاستغناء عن العمال ، بل

(١) الطاوية : فلسفة دينية مبينة على تعاليم لاوتس وتعتر أحد أديان الصين الثلاثة .

يقل المال في أيادي العمال المطرودين عما هو معهود ، بحيث لا يستطيعون شراء المعروضات المتوفرة من السلع الاستهلاكية ومن ثم تزداد الأمور سوءاً بشكل متصاعد حتى لا يصبح أماننا إلا طريق واحد لدفع الإنتاج واستعادة العمالة ، هو الشروع في برنامج تسليح يؤدي على المدى البعيد أو القصير إلى الحرب . ويتمثل علاج دوجلاس لهذا الوضع في إصدار حصص وطنية تُدفع إلى كل فرد بغض النظر عن المزايا ، يسد الفجوة بين العرض والطلب الفعلي . ولست بأى حال من الأحوال خبيراً اقتصادياً ، وسوف تكون مناقشة صحة هذه الأفكار من عدمها ، في جميع الأحوال أمراً لا علاقة له بسياقنا الحاضر . وأعتقد أنه من الواضح أنها أفكار تستميل بوجه خاص رجل الثقافة الذي ينشد بديلاً للاشتراكية ، بديلاً يحقق قدراً من الاستقرار والنظام في المجتمع ، دون التدخل في حرته الشخصية ، الأمر الذي يُحشى حدوثه من الاشتراكية .

إن ولع پاوند العام بجو إيطاليا حيث عاش سبعة عشر عاماً واعتقاده بتأصل موضوع علم الاقتصاد لدى «موسوليني» ، قد انتهى به أثناء الحرب إلى أن يقوم بالدعاية لدول المحور ، بالرغم من أنه لم يتخل يوماً عن جنسيته الأمريكية . ولذا أُلقت القوات الأمريكية القبض عليه في نهاية الحرب ، ولولا أن لجنة طبية شهدت له بعدم التوازن العقلي ، لتعرض للمحاكمة باعتباره خائناً لوطنه . وظل لسنوات وحتى الآن ، محجوراً عليه في مصحة للأمراض العقلية ، ومع ذلك ، ظل قادراً على المضي في كتابة قصيدته الطويلة ، وانهاء الجزء الأخير منها ، «أغاني بيزا» وفوز هذه القصيدة بجائزة بولينجن Bollingen Prize ، باعتبارها أحسن دواوين الشعر التي نُشرت في الولايات المتحدة في عام ١٩٤٩ ، وهذا بحق يُعد أروع تقدير لحرية وتسامح أفضل الآراء النقدية في الولايات المتحدة . وتزخر «أغاني بيزا» بشكل كبير بتأملات پاوند أثناء اعتقاله في سجنه الحرى بإيطاليا ، وتسم هذه الأغاني بأقوى طابع شخصي تميزت به أغاني پاوند حتى الآن ، وهي مفعمة بذكرياته مع أصدقائه ، والإشارات إلى ماضى تجربته . وتتخذ شكل الحوار الداخلي المفكك ، الذي غالباً ما يصعب فهمه دون معرفة بتاريخ پاوند ، بيد أنها صادقة ومؤثرة ، وبها على الأقل فقرة طويلة ، ممتدة الأثر اقتبستها في الفصل الأول من هذا الكتاب ، وهي فقرة تعد بشكل جلي من أرفع طراز من طرز الشعر .

ومن العسير في اللحظة الراهنة ، أن نقوم بتقدير دقيق محدد لپاوند :
نفسه كشخصية قائمة بذاتها ، أو بتقويم هذا العمل الكبير الذى انكب
عليه خلال الثلاثين عاما الماضية . وأعتقد أن السؤال النقدي الرئيسى يدور
حول ما إذا كانت أفكاره عن المجتمع وتنظيمه تتميز بالعلاقة الإنسانية
الشاملة.، علاقة شبيهة بعلاقة أفكار السيد إليوت ، على سبيل المثال ، عن
التاريخ وخلصه المحتمل . ودعنا نفترض ، كما يحلو لنا ، أن أفكار پاوند
هى بشكل جوهرى ، صحيحة أو غير صحيحة . وأفكار السيد إليوت التى
تتخذ من المسيحية أسسا لها فى نفوس القراء علاقة ، سواء كان هؤلاء
القراء مسيحيين أو غير مسيحيين ، لكن ثقافة پاوند الاقتصادية والأساسية
فى أبحاثه ، تتسم بجو من الغرابة والالتواء ، وذلك بالنسبة للقراء غير
المثقفين على الأقل . إن أفكاره الاقتصادية أفكار فنية إلى حد بعيد سواء
كانت صحيحة أم غير ذلك ، وقد يقال إن انشغاله واستغراقه فى القواعد
الفنية — أكثر من استغراقه وانشغاله بروح الثقافة الإنسانية الرفيعة ،
الواضحة تمام الوضوح فى أعماله النقدية — يفسد إلى حد ما الفروض
المطروحة فى أناشيده الغنائية . وعندما ننظر إلى العالم من حولنا ، ونجده
زائرا بالشقاء والعدوان ، يستحيل علينا أن نؤمن بوضع الأشياء فى نصابها
الصحيح بالمضاربة فى سوق العملة ، حتى لو كانت هذه المضاربة بارعة
متقنة . ويبدو أن هناك تفاوتا شاسعا بين المرض المعقد الذى يشخصه
پاوند ، والعلاج البسيط الذى يقترحه ، وليس هذا التفاوت الشاسع تفاوتا
عقلانيا لا يعنينا كثيرا ، وإنما هو تفاوت جمالى ويبدو أن به أيضا لمسة من
المذهب الأمريكى النفعى يجعله يرفض أشياء كثيرة فى التراث الغربى بما فيها
الأفلاطونية والمسيحية على سبيل المثال ، أمران بدونها ربما كان تاريخ
أوروبا على وجه التحقيق ، أكثر أمنا ، أو على الأقل أكثر استقرارا
وسكونا ، وأكثر شبها بتاريخ الصين ، بيد أنه بدون هذين الأمرين أيضا ،
كان من الممكن أن يصبح تاريخ أوروبا أقل امتاعا وأكثر بعدا عن روح
البطولة السائد .

إن فكرة پاوند عن «التراث» فى الواقع ، هى فكرة انتقائية مؤلفة من أجزاء
مبعثرة إلى حد بعيد بالرغم من تنوع مجالها التاريخى والجغرافى العريض
المتناثر — وقد يعود المرء فى النهاية إلى فكرة المقتطفات الأدبية الشخصية ،
وإلى فكرة استجابة پاوند المختارة إلى جملة التاريخ الإنسانى ، وبهذا المعنى

ليست «الأناشيد» الغنائية مجرد نوع من الملحمة الحديثة وإنما هي نوع من السيرة الذاتية الفكرية . بالرغم من نفور بلوند من التناول الذاتي للموضوعات ، ومن ثم ، سوف يكون تقويم المرء الأخير لهذه الأناشيد تقويماً لباوند في حقيقة الأمر ، وتقويماً لمقدار الحقيقة ومقدار الوهم في فهمه للعالم ، وربما وبشكل أكثر عمقاً تقويماً لمقدار الصدق ، ومقدار خداع الذات في مواقفه النفسية الداخلية ولعل كل ما يستطيع المرء قوله في الآونة الحاضرة ، هو ان الأناشيد مجموعة من الأعمال ، بها قدر كبير من الطموح والذكاء والخلط ، وهي أحياناً - مضطربة اضطراباً حقيقياً ، وانها تدريب على ممارسة القواعد الفنية المفيدة للشعراء الأصغر سناً ، وانها لما فيها من صيغ نثرية أو ترجمة أو ملحة مكثفة ، تنطوي على كثير من اللحظات الرفيعة من ثقافة الإنسان وتاريخه وهي تعبر عن هذا كله تعبيراً يتصف بما للروح من نبل أصيل - وإن تألق هذه الأناشيد ذاته ، في تفاصيله ، هو الآن في هذه المرحلة الأخيرة من تطورها ، أكثر جلاءً من ترابطها الفكري أو الأخلاقي الشامل ، وهي يرغم ذلك ، حسب قول السيد إليوت ، القصيدة الطويلة الوحيدة المقروءة في عصرنا . وإن هذه الأناشيد هي باختصار أعمال ليس من المستطاع تجاهلها . (وقد يبدو لكثير من القراء أني أفرّدت لباوند مساحة كبيرة في هذا الكتاب . وسوف يرفضه التقدميون العقائديون على أنه «فاشستي مجنون» بكل ما في الكلمة من معنى - وسوف يوضح الدارسون الأكاديميون أنه كمترجم ، يقع المرة بعد المرة في أخطاء الطالب المدرسي . ولهذه الأسباب بعينها ، فإن الرغبة في الإقرار بأهميته هي عكس الأمانة النقدية) .

وفي العشرينيات من القرن العشرين ، وفي التطور الأخير لبيتس أثار باوند بيتس وحته وأثر عليه . ومن ناحية أخرى ، أعجب بيتس بإليوت ، لكنه لم يستطع أن ينال منه شيئاً له جدواه بالنسبة إليه ، فقد بدا له إليوت كاتباً رمادياً ، مكبوح الجراح ، أستاذاً متمكناً من الهجوم مثلما كان بوب «Pope» ؛ ولقد عبر بيتس عن ضيقه بباوند عندما وصفه في رسالة إلى السيدة دوروثي ويلزلي Dorothy Wellesley بأنه أستاذ أمريكي ، صانع المواقف ، خشي مُشكل . وعبر عن تقديره عندما قدّم لكتابه عن الفلسفة الخفية ، «الرؤية» A Vision بقسم أطلق عليه «رسائل إلى إزرا باوند» . ولاريب أن بيتس شاعر عظيم ، وهو شاعر ، من الأرجح أن يحتفظ عمله

بشعبيته ، بفضل التزامه بالتقاليد ، وبسبب تماسك أشكاله بشكل أكثر وضوحاً ، بينما كان يعاني كل من پاوند وإليوت ارتداداً موقوتاً عن التأييد والاستحسان ، ومرجع ذلك إلى أن پاوند وإليوت كليهما نتاج هذا العصر ، من حيث الموضوع والأحداث ، إلى حد أن العصر الثاني يكاد أن يُضطر إلى مناهضتهما ، وعلى سبيل المثال ، أولئك الشباب الذين يبدؤون في كتابة الشعر في الستينات والسبعينيات ، بيد أنه من العسير على المرء أن يفسر بعبارات مجردة للقارئ المعاصر ، الذي يُخيل إلينا أنه في نظرته للأمور ، متحرر عقلاً ، علمي ، نقول ، من العسير علينا أن نشرح لهذا القارئ من أي شيء تتكون عظمة بيتس . وفي مجال السياسة ، يُعد بيتس رجعيًا ، بشكل حاسم ، أكثر من پاوند ، وبالرغم من أنه عاش بالفعل في أيرلندا ، البلد الزراعي الصغير الذي كان لا يزال يحتفظ في أخلاقه ، أو أخلاق وجهائه بأسلوب القرن الثامن عشر ، إذ كان بيتس قادراً على أن يربط مقاومته العنيدة ضد التغيير بمجموعة مماثلة من الاتجاهات التي يتخذها مواطنوه . . وكان يتمتع دائماً بخلفية هي على نحو من الأنحاء لم تتوفر لپاوند الذي عاش متجولاً منفياً ، عن بلده الأم معظم حياته .

وفوق ذلك اقتحم بيتس عصره اقتحاماً ومفكوك الزمام ، على النقيض من غالبية معاصريه الأصغر سناً ، فقد كان الاختيار الحتمي بالنسبة إليهم ، اختياراً بين اتجاه ديني ، واتجاه علمي . ولم يكن بيتس تقياً تقوى الراشد الورع ، بالمعنى الذي يراه إليوت ، ولم يكن علمياً متشدداً بالمعنى الذي يراه الشعراء الشباب الماركسيون ، المتطرفون والشعراء الشباب من أتباع فرويد ، شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين . وقد يوصف موقفه وصفاً أكثر صحة ، على أنه موقف الساحر ، أو قد يقول المرء إن بيتس كان يتمتع بعلم اختص به ودين من لدنه ، اتحداً كلاهما اتحاد العلم البدائي والدين البدائي على مستوى السحر . وفي كتاب «الرؤية» نجد تفسيراً لذلك العلم وذاك الدين في نثر جميل . الدين والعلم لا يحظيان بمجرد التفسير والشرح ، وإنما ينسجان في نسيج لامناص من أن نطلق عليه فلسفة . وهي فلسفة قد يجد فيها القراء الأتقياء والعقلانيون مثالب كثيرة ، لكنها من وجهة نظر الشاعر تتمتع بميزة عظيمة تفتقر إليها معظم الفلسفات المعاصرة ، وتتمثل هذه الميزة في كونها فلسفة شاملة ونظامية في وقت واحد . ونحن نشعر أن تجارب بيتس تتواءم بشكل متسق مع إطار من

الأفكار والاتجاهات ، ونشعر أيضا أننا حيال إطار كبير سخي ، وأن ليس علينا أن نستبعد أى شكل من أشكال التجارب المهمة بحق . أحتماً علينا إذن أن نسأل أنفسنا إذا كان الإطار إطاراً صحيحاً ، أو أننا ، أو بيتس نستطيع أن نؤمن به ؟ ولقد قال بيتس نفسه إنه يعتقد أن فكرة الإيمان ، أو عدم الإيمان ، فكرة لاعلاقة لها البتة بتأملاته في كتابه «الرؤية» والمعنى الوحيد لكلمة إطار صحيح ، والمتصل بنقدنا لكتاب «الرؤية» لايعنى الصحة المقابلة نقطة بنقطة للحقائق المعروفة ، وإنما يعنى الصحة باعتبارها أمراً يتجمع بشكل ملائم في إطار له معانيه الشاملة وجماله المرضى . وكتاب «الرؤية» كتاب مترابط ترابطاً منطقياً . وعلى مستوى من السحر والغموض نجد بيتس يوائم بين حقائقه وقيمه ، حتى إذا بدت الحقائق للقارئ العادى وقائع مشكوك فيها ، وبدت القيم غريبة متعسفة . بيد أن هذه الأسئلة لاتنبسط أمامنا إلا بعد أن نغلق الكتاب إذ إننا أثناء قراءتنا لبيتس نجد أنه يحمل في طياته نثره أقوى وأكمل عناصر الإقناع . والمقارنة الجلية هنا هي مقارنته ببليك Blake . واعتقد أنه من الخطأ أن ننظر إلى بليك على أنه معلم ورع ملهم ، وأن نجيّز كتب التنبؤات على أنها إنجيل جديد ، لكن الخطأ الأشد سوءاً أن نرفضها على أنها هذيان . وبشكل مماثل سوف يكون من الخطأ أن نزدرد كتاب «الرؤية» جملة واحدة ، لكن الخطأ الأشد سوءاً أن نرفضه على أنه مجرد أفكار شاذة ، غريبة الأطوار لاتتصل بعظمة شعر بيتس .

وكما ذكرت في الفصل الأول من هذا الكتاب ، كان بيتس يدين بقدر كبير إلى كل من فيكو Vico ، ونيتشه Nietzsche والفكرة الرائدة في كثير من قصائده هي أن التاريخ إطار مقدّر متكرر بشكل أبدي ، لامناص لنا فيه من أن نقوم مثل الممثلين ، المرة بعد المرة ، بالأدوار المحددة المنوطة بنا . والأمر العظيم في هذا المضمار هو أنه بالرغم من أن دورنا قد يكون أليماً ، علينا أن نقوم به بشكل أنيق رقيق ، فقد قال بيتس إن «هاملت» و«لير» شخصيات مرحة متفائلة ؛ وفي المزاج النفسى لبيتس كان هناك في الواقع أمشاج^(٧) من الشهوة المتأججة للحياة ، والحياة الحيوانية العاتية حياة الدم والعظم ، ورغبة أخرى في الخلود الفكرى المتناثي ، خلود الروح

(٧) أمشاج : أحلاط ، خليط

النقية المنظوية . وقد مكنته فلسفته التاريخية الخفية من المواءمة بين هذين الجانبين من شخصيته . لقد رأى في الموت أولاً ، الطريق إلى نوع آخر من الحياة ، حياة الحكمة العقلية الخالصة لكنه أخيراً رأى فيه طريق العودة إلى حياتنا في هذه الدنيا ، عبر تجسيد آخر ، ومن خلال العجلة الدائرة . وكان لديه شهوة عميقة لحياة الجسد المادية على أى مستوى في هذا العالم ، حتى ولو على مستوى «رجل مكفوف البصر ينهال بالضرب والتكيل على مجموعة من مكفوفى البصر» . ومن ناحية أخرى ، فإن إحساسه بأن حياتنا على هذه الأرض هى نوع من التمثيل ، نرتدى فيه قناعاً صورياً ونعبر فيه عن مجرد المظهر الخارجى الرمزي للحقيقة الكونية المستخفية ، قد أنقذه هذا الإحساس من أن يسحقه مشهد البؤس ، والفساد ، وظلم العالم ، مثلما سحق هذا المشهد كتاباً كثيرين من هذا الجيل على قدر من الرقة والوداعة .

والنقد العام الذى يوجّه إلى بيتس في الواقع ، باعتباره إنساناً وشاعراً هو أنه كانت تعوزه الشفقة الرحيمة ، وأنه كان يرفض شعر الحرب العالمية الأولى باعتباره شعر «المعاناة السلبية» ، ربما يكون هذا دليلاً على جموده وقسوة قلبه . وكان بيتس يميل ميلاً نفسياً إلى تجاهل نوع التجربة الإنسانية التى لا تمتدّ لها شكلاً من التكوين القوى الأنيق ، ومن المحتمل أن يكون هناك مجال واسع من التجربة الإنسانية المعاصرة المعهودة ، حيث تكون نصيبته بالتباهى ، واللباس الأشياء لباساً جميلاً ، أمراً ساذجاً ، عديم الجدوى . ومع ذلك ، وبعد ما قد قيل ، لا يزال المرء يتساءل عما إذا كان مصدر عظمة بيتس باعتباره شاعراً هو أفكاره بحق ، وليس مزاجه النفسى هذا المزاج النفسى الذى انحصر مقيداً بصورة قاسية كما كان واقع أمره . إذ لو أنه كان يفتقر إلى الشفقة الرحيمة بالسواد الأعظم من أصحاب المعاناة فى عصرنا ، أولئك الذين يفتقرون بكل حزن ، وبكل تأكيد إلى الدماثة والجمال ، وفى كلمة واحدة ، لو أنه كان يفتقر إلى الروح الإنسانى العام ، فهو بكل تأكيد لم تُعزّه الإنسانية بمعناها الأوسع . ولم نجد شاعراً فى عصرنا ، قد أحب أصدقاءه وأعجب بهم أكثر من بيتس أو شاعراً قد زاد عنه فى رسم شخوص أصدقائه فى شعر أكثر بقاءً وصموداً . وحتى بالنظر إلى ما قد قيل عن افتقاره إلى الشفقة ، فعلى المرء أن يقدم أسباب ذلك ، فلم نكن نغنى بكلامنا افتقاره إلى الشفقة بمعناها – الأصيل الشامل – وفى أيرلندا العتيقة المريرة فى عصره ، بلد الأبطال – والمتعصين والقتلة ، بلد

التمرد والحرب الأهلية ، كان بيتس برغم مظهره الرومانسى العظيم ؛ يمثل تأثيراً معتدلاً ، تأثيراً يسبغ على الناس شعوراً بالإنسانية ويكاد أن يُطلق عليه تأثيراً تحريراً . فقد كره بيتس الدمار والضياع الممجي ، ويعبر عن هذه الكراهية تعبيراً جميلاً فى سلسلة قصائده عن القلاقل فى أيرلندا ، والمساءة ١٩١٩ :

غذينا القلب بزداد الأوهام ،
وازداد القلب ضراوة بفعل هذا الزاد
زاد هو عناصر عداوتنا ،
أكثر منه عناصر حبنا .
أيها النحل المعسول ، لتأتين عائداً ،
إلى عشك ، فى البيت الخالى ، موطن الطائر .

والطائر الذى يعنيه الشاعر هنا هو طائر الزرزور ، ولقد استخدم للتعبير كلمة من التراث الأيرلندى ، أطلقها على ذلك الطائر . والطائر الذى اتخذ عشه عن كتب من بيت بيتس قد هجر بيته القديم فى تلكم الأعوام والنحل المعسول رموز للعدوية والبناء ، تماماً كما أن طائر الزرزور رمز للشاعر الأيرلندى القديم . ولقد ظل الشعب الأيرلندى لأمد طويل يتغذى على أوهام الاكتفاء الذاتى القومى . وقد شجع بيتس هذا الشعب باستغراقه فى عالم الأساطير القديمة . ولقد نجم عن هذا المنحنى فى نهاية المطاف حرب أهلية ضارية ، أطاحت بالشاعر والطائر جميعاً . والضعينة التى تكمن خلف الحرب الأهلية كانت أمراً واقعاً حقيقياً ملموساً انطوى على عناصر مادية ، أكثر مما انطوى عليه الحب الخيالى لأيرلندا باعتبارها امرأة عجوزاً من صنع الخيال ، اسمها «كاثلين نى هوليهان» Kathleen Ni Hoolihan ، كتب عنها بيتس كثيراً من قصائده المبكرة . حسنٌ ، فلتتوقف طيور الزرزور عن الغناء ، وليصمت شعراء أيرلندا القدامى ماداموا يُلهمون أوساط الناس الذين يصغون إليهم ، بالعتف والضراوة – فليُنظر الناس بدلاً من ذلك ، إلى كائنات النحل تلك المخلوقات التى هى أقل رومانسية وعزلة من الطيور والشعراء ، وإن كانت تقدم إلينا نموذجاً للتعاون المفيد السلمى الاجتماعى . كل هذه المعانى تجدها فى هذه الأبيات ، ونبرة الحزن العاتق ، إنما تنبثق من الواقع الذى يعنى أننا حيال شاعر عاشق

للأوهام والأخيلة ، معجب بالعنف - البطولى ، والذي يقوم بنقد نفسه نقداً حاداً ، وينقد كثير جداً مما أعجب به من الأفكار التى ألهم بها غيره ، والتى ناضل من أجلها . إن نبرة النقد الحاد الثاقب لنفسه ، هى التى تحول بينه وبين أن يصبح شاعراً مرحلياً غير واقعى ، بالرغم من أن مواقفه قد تبدو غريبة ومخالفة لاتجاه العالم . وهو ينظر إلى نفسه ، ويقوم بنقدها نقداً أكثر حدة من نقدنا له ، نقداً لاتجاهه الرومانسى الذى نرغب نحن فى نقده . ويعرف بيتس ثمن نوع عظمتة ، ويدفع هذا الثمن إلى آخر ملهم ، بنوع من السخاء المتفطرس .

وقد يقول المرء إن بيتس كان يتمتع بمزاج رقيق إنسانى معتدل إذا لم يكن مستسلماً للحساس تجرئدى إنسانى عام ، أو مستسلماً لعاطفة تقدمية ، إلا أنه كان يتخذ فى نظمه القناع البطولى على أنه النقيض الجمالى لمزاجه الطبيعى . ومن المؤكد أننا لأنقرأه لمجرد أفكاره أو لمجرد ما كان يسميه «الحكمة النصف مقروءة للصور الشبه الشيطانية» ، وهى الأفكار التى توصل إليها من خلال طرقته على مائدته ، أو من خلال الكتابة الآلية ، أو من خلال مقدرة زوجته على الوساطة والتوسط ، إلا أن الأرواح التى أوحى إليه بهذه الأفكار (حسب قوله) ، لم تكن راضية عن تأويله أو فهمه لهذه الأفكار ، وكل ما كانت ترغب فيه هو أن تقدم إليه مادة الشعر ؛ ويقرأه المرء أيضاً ، وربما يقرأه بصفة خاصة ، لما فى نظمه من انعكاس لثقافة تراثية ، يحيطها جلال مأساوى ، ثقافة لازالت متماسكة ، مترابطة حيوية ، ثقافة لازالت ضاربة بجذورها فى أعماق التربة ، ثقافة لايعبر عنها شاعر انجليزى له مثل هذه المنزلة ، بمثل هذه البلاغة المائلة ، أو بهذا المعيار الإنجليزى الذى لايزال باقياً فى المناطق الريفية . وهناك بطبيعة الحال أعمال هاردى ، بيد أن ماينبغى أن يقوله هاردى نجله يعبر عنه إذا قيس ببيتس بطريقة مضطربة متلعثمة . ورفض هاردى المؤسف للعقيدة المسيحية ، ورفضه (وإن لم يكن على وجه الدقة) لوحدة الوجود المتشائمة المكتسبة القائمة ، والتى تحتل فى عقله مكان العقيدة المفقودة ، نقول ، لو أن هذه الأفكار تسلم نفسها أحيانا إلى صدق متوانٍ متخبط ، فريد من نوعه ، صدق هو بمعنى من المعانى ، أكثر أمانة من أى شئ لدى بيتس ، الذى يراه هاردى وكأنه دجال بارع ، فإن هذه الأفكار تمد هاردى بالإطار الذى يجده

يبتس في شيء آخر هو فلسفته الخفية السحرية . وإن الخلفية الأسطورية لـ «سلالة العمالقة» ، بما بها من روح التشاؤم وروح السخرية ، واستخدامها المكثف للعبارات الفلسفية الجديدة المترددة ، لم تكن تنطوي إطلاقاً على خاصية الإقناع التي يتميز بها استخدام يبتس للأساطير السلطانية الضاربة بجذورها في العقل الشعبي .

وقد يقول المرء إن يبتس الذي كان على النقيض من معظم الشعراء الآخرين الذين تناولناهم في هذا الفصل ، لم يكن مضطراً إلى استيعاب لثورة الصناعية . أما لندن المدينة الوحيدة التجارية الحديثة الكبيرة ، التي لامعالم لها ، والتي عاش فيها دهرًا طويلاً ، فلم تكن بالنسبة إليه تلك المدينة أو الضاحية ، أو الجانب المتميز من النهر ، وإنما كانت مدينة «منتدى الكتاب» ، وتجمع الشعراء من أمثال جونسون ، وداوسون ، وبلار Plarr ودافيدسون ، ووراتيسلو Wratishlow ، في شارع «فليت» . وبالإضافة إلى ذلك ، فقد أنتشل من لندن بفضل إحسان الليدي جريجوري Lady Gregory الذي واثه في الوقت المناسب . وفي أيرلندا ، حظى يبتس بتجربة مباشرة في مجال تلك الثقافة التقليدية الأرستقراطية ، القائمة على أساس من الأرض ، وإخلاص الفلاحين ، تلك الثقافة التي كان شعراء أيرلندا . بنفس أفكارهم الرومانسية الرجعية ، يعرفون أنها المثال البعيد الوحيد . وعلاوة على ذلك ، فقد برز يبتس في الطائفة الأدبية الصغيرة في دبلن Dublin ، برز عملاقاً ، واستطاع أن يكون على علاقة حميمة بأهم معاصريه منزلة ، بينما كان يجنح الكاتب في لندن برغم تميزه إلى الضياع وسط الجماهير المجهولة ، أو يضيع في زمرة المواهب المتنافسة ثم يتلاشى تدريجياً ما لديه من تميز وتفرد . كما أن أيرلندا قد تحاشت الأثر المباشر القاسي للحرب العالمية الأولى ونتائجها . وإن «تمرد عيد الفصح» ، سنة ١٩١٦ ، و«المتاعب» الأيرلندية المترتبة عليه والتي كانت أليمة وقاسية ، كانت جميعها مختلفة من حيث النوع ، عن حرب الخنادق التي وقف فيها شعراء انجليز من أمثال : آدموند بلندين ، روبرت جريفز ، سيجفريد ساسون ، أو ريتشارد آلدينجتون ، لسنوات عديدة في الوحل القذر ، يقذفون ويُقذفون من عدو غير منظور ، ثم يعودون إلى موطنهم ، مصابين بعُصَاب الحرب الذي يستغرق شفاؤه ، وتحويله إلى فن ، بقية حياتهم .

ومن ثم ، فقلّم يبدو بشكل ما أن بيتس كان أعظم حظاً من حيث المنزلة من غالبية الشعراء الإنجليز العظام في هذا القرن ، ولقد تأتى له ذلك من خلال مجموعة من الظروف الطارئة . وقد نضيف أنه تمتع بقدرة عظيمة على الإحساس والشعور ، وإلهام الآخرين بالحب الرومانسى وأنه قد وجد في أيرلندا في عصره حسناوات كثيرات يفجرن في قلبه ينابيع الإحساس . وكان آخر شعراء الرومانتيكية العظام ، إلا أنه لما كانت حياته كشاعر أطول كثيراً من حياة كيتس وشيلي Keats and Shelley وأكثر تعقيداً وحرارة وشغفاً من حياة وردزورث Wordsworth فإنه يبدو أن أعماله تنطوى على إنسانية ورسانة وتماسك ، ووعى دائب بمقتضيات الذوق والأسلوب ، الأمر الذى لانجده في أعمالهم . ويعد مجموع أعماله كبيراً بشكل معتدل ، ويمتد عبر ما يقارب خمسين عاماً من الإنتاج المتصل النشط ، ولست أدري إن كان بوسع الإنسان أن يضع إصبعه على أكثر من بضع قصائد رديئة جوفاء والتي تعد قصيدته «جزيرة بحيرة إنيسفري» The Lake Isle of Innisfree ، واحدة منها بكل تأكيد ، ومن سخرية الأقدار أنها أكثر أعماله شهرة وأكثرها انتشاراً وذيوغاً . (وهناك بعض القصائد الهزيلة نسبياً - مثل قصيدة «جولات أويزين» Wanderings of Oisin الطويلة - وبعض القصائد الصغيرة المصطنعة ، المتكلفة ، وإن كان لهذا حديث آخر) . ولا ينطبق القول نفسه على وردزورث وكوليرج ، وشيلي أو كيتس ، والذى نريد أن نحفظ به في الواقع ، أو نعود إليه المرة بعد المرة ، في أولئك الرواد الرومانتيكيين العظام هو القدر المذهل الصغير من أعمالهم الإجمالية .

لذا ، فإنى متأهب ، بوجه عام للمخاطرة والاندفاع الأحمق ، فأطالب بحق بيتس في مركز الشاعر الإنجليزى العظيم ، متخذاً مكانته بين دون Donne ، وميلتون Milton ، ووردزورث ، في التسلسل المتوالى العظيم - وأتصور أنه أعظم قدراً من تينسون Tennyson وبراوننج Browning أو آرنولد Arnold وأنه كما ذكرت يتمتع على الأرجح بخصائص أكثر بقاء مما يتمتع به شعراء مثل پاوند أو إليوت ، هذان اللذان يجدان اليوم لدينا استحساناً عاماً مُلحاً في ظل مشاكلنا الخاصة مشاكل مجتمع المدينة الكبيرة . والمحك الذى يختبر به المرء هذا النوع من تقدير بيتس هو التجربة الشخصية ، فقد اشترت مجموعة قصائد بيتس حين كنت صبياً ، حملتها

معى أثناء أيام دراسى الجامعة ، وأثناء الحرب ، وهى معى الآن ، وأجد نفسى أعود إليها المرة بعد المرة ، ابتغاء نوع من ابتعاث الاطمئنان ، والتحفز ، والإثارة العامة لاستجاباتى ، أشياء لا أستطيع أن أجدها لدى أى مصدر آخر من المصادر المعاصرة .

وبالرغم من أنه يبدو حين النظر إلى الوراء أن هؤلاء الشعراء الثلاثة يهيمنون على الإنجاز الشعرى للعشرينيات من القرن العشرين فإنه لا يبدو بالضرورة أنهم يحققون نفس الشئ بالنسبة لشعراء ونقاد العصر . وفى مجلات مثل لندن ميركرى London Mercury ، التى يحررها سير جون سكواير Sir John Squire ، نجد الشعر الذى يجرى على سنن عصر جورج مازال مزدهراً ، بالرغم من أنه يتخذ ، على الأرجح شكلاً يكاد أن يكون مضمحلاً . وكتب الشاعر روى كامبل Roy Campbell قصيدة تحت عنوان «ربيع جورج» Georgian Spring كتبها فى شكل نهكى مرح مطعم بالحياة :

لكن مابرح الهواء مفعماً بأصوات هنية ،
كلها دامية ، لا بأس ، دعها تغنى
فمن ذاك الذى يعبس حين يمرح العالم كله ؟
ومن ذاك الذى يعارض فكراً ، حين تعيد فى الربيع ،
ملهمة الشعر الإنجليزية ، انشادها السنوى ،
تعيد إنشادها السنوى لتنبئنا بأن الطيور تصدح فى السماء ؟
الشاعر وحده يصفق الباب ويطلق اللعنات ،
وكل الدوريات الصغيرة تتساءل عما يكون السبب .

إلا أنه فى العشرينيات من القرن العشرين ، كان هناك شعراء كثيرون متميزون متفردون ، لم ينتموا إلى تقاليد عهد جورج ، وفى نفس الوقت لم يكونوا مجرد أتباع لبيتس ، هاوند أو إليوت . ولقد شكلت عائلة سيتويل Sitwell ، من بين أفرادها مجموعة ، واجتمع حولهم ، فى مجلة ويلز Wheels ، شعراء من الشبان ، شاركوهم فى بعض أذواقهم وميولهم من أمثال آلدوس هاكسلى Aldous Huxley ، وشيرارد فاينز - Sherard Vines والأعمال المبكرة لأفراد عائلة سيتويل الثلاثة : إديث «Edith»

وأوزبرت Osbert وساتشفيريل Sacheverell تكشف عن تشابه أسرى قوى ، ومجال مشترك من الموضوعات والاتجاهات بالرغم من أن أوزبرت كان منذ البداية يتميز بميل إلى التهكم والسخرية أكثر من أخيه وأخته ، كما كشف ساتشفيريل في نظمه ونثره عن ولع خاص بالوصف الخيالي للأعمال العظيمة في مجال الفن التصويري والمعماري ، وأبان عن شغف باستحضار التأثير المرئي للماضي ، بفضل ثروة من النعوت والفردات . وكان الموضوع الخاص الذي نجده مهيمناً على قصائد إيديث المبكرة هو ذكريات وأحلام الطفولة ، حولها الخيال ويدّ لها تبديلاً . وإذا قارنا أسلوب الكتاب الثلاثة بأسلوب إليوت ، وپاوند ، أو حتى بالأسلوب الرومانتيكي التقليدي كذاك الذي يتبعه بيتس ، نجده يكاد أن يكون أسلوباً متقناً ، عظيم التآلق ، ويبدو أنه لا يتجه كثيراً إلى اللغة العامية المباشرة ، أو يستهدف بلاغة رفيعة ، بقدر ما يتجه إلى نوع من المراوغة الساخرة ؛ وقدر من الأناقة المتجددة ، وتأثير منمق مزخرف ، معقد . وإننا لنجد في القصائد المبكرة نعتين مفضلين ، شاع استخدامهما في العشرينيات من هذا القرن . هما «مرح» و«متع» وكانت إيديث بوجه خاص ، مولعة بممارسات في مجال البراعة الفنية الخالصة ، كما يتجلى ذلك في مجموعة القصائد التي كتب لها سير «ويليام والتون» William Walton لحنا موسيقياً ، تحت اسم «الواجهة» Façade وكانت مثل أخويها ، مولعة أيضاً باستخدام الشعر ذي الإحساسات الإدراك الدقيقة ، فنجد ظل الاخضرار المكثف الخاص بوصف بلغة الصوت على أنه «صراخ» زاعق ، ويوصف التأثير الخاص للضوء بلغة الصوت مرة أخرى ، وإن كان يوصف أيضاً ، وبشكل جزئي ، بلغة الجهد العضلي على أنه «صرير» ، أو ربما نجده يصف وبشكل جزئي مطراً هائلاً على زاوية معينة بلغة البصر ، وإن كان كذلك ، وبشكل جزئي أيضاً ، يصفه بلغة الحس المتخيل الملموس على أنه شيء من الخشب . إن فكرة المقابلة بين أنواع مختلفة من الإحساس ، وإن هذه المقدرة على تحويل وتبديل مجموعة مركبة من المدركات بهذه السرعة المسعورة ، إنما تدين بطبيعة الحال ، بقدر ما إلى كل من نظرية ونطيق ريمبو Rimbaud وهي تنتهي إلى تأثير حيوي جلي ، وإن كانت كذلك تؤدي أحياناً إلى جو من التصنع ، وإلى شيء أشبه بالإنحاء المتعسف البحث .

وكانت الأنسة سيتويل أيضا مثل كل أفراد أسرتها ، مولعة ولما خاصا بما كانت تسميه «نسيج» النظم ، وقيمة اجتماع قدر معين من الحروف الساكنة ، والحروف المتحركة ، قيمتهم في ذاتهم ، وقيمتهم مرتبين في بيت من الشعر . وهنا أيضا عندما يقرأ المرء كتاباتها النقدية ، يجد أحيانا إحساسا غامضا بالتعسف (إذ إن ممارستها تبرر نفسها بنفسها) ثم إن مفرداتها من الكلمات ذات الحروف المتحركة ، مثل «خفيف» و«ثقيل» أو «مضيء» ، «قاتم» ، ومفرداتها من كلمات مثل ضخم ، وكثيف أو «نحيل» و«رفيع» مؤلفة من مقاطع ، إنما هي مفردات ، بالرغم من حساسيتها ، ذاتية الطابع ، وليس بالمقدور تطويعها تحت أى نظام طبعى من أنظمة الأوزان أو الصوتيات . وعلاوة على ذلك ، فإن مجال تنوع نطق بيت من الشعر ، من الممكن أن يختلف اختلافاً بعيداً دون أن يسلب هذا التنوع ، البيت جماله الشعرى ، ويختلف النطق ويتنوع في أماكن ، هي على سبيل المثال : اللغة الإنجليزية في الجنوب ، وفي لغة يوركشاير المحلية التي تستخدمها الأنسة سيتويل ، وفي لغة أيرلندا ، وفي مناطق متعددة في اسكتلندا ، ومناطق متنوعة في الولايات المتحدة .

إن شاعراً مثل روى كامبل الذى يبدو عندما نقرأه وكأن له أذنا واعية هو مع ذلك يقرأ قصائده بصوت مرتفع ، في لهجة من لهجات جنوب أفريقيا فتتحول هذه القصائد إلى محاكاة ساخرة . ولانحتاج كثير من أبيات تشوسر Chaucer أو دُنبار Dunbar إلى أن تُقرأ بالنطق الصحيح للغة العصور الوسطى حتى تبين عن جمالها - ويعتقد الدارسون المعاصرون أن مسرحيات «شكسبير» كانت تنطق في عصرها بشكل يبدو لنا الآن أشبه باللهجة الريفية للمناطق الوسطى في إنجلترا . وكان ويردزورث ، الذى يشدد في كلامه حرف «راء» ، جريا على طريقة أهل الشمال ، يقول بوجوب ابراز «راء» في «مسار الأرض النهارى» . وفي اللغة الإنجليزية الجنوبية المعاصرة ، نجد هذه الحروف صامتة ، أو معادلة لإدغام متداخلين لا يبين ، ومع ذلك ، فإن القصيدة التى تنبثق عنها هذه العبارة تحتفظ بالنسبة للقارئ الجنوبي بجمالها العظيم . ولايعنى ذلك أنه من الممكن تجاهل التأثير الصوتى في الشعر ، وإنما يعنى أن بناء بيت من الشعر على صفحة ما ، يماثل مجالا كاملا من الاحتمالات الصوتية ، جميعها أو معظمها

قد يكون له صدق جمالى ، وإن هناك خطراً يتهدد الشاعر يتمثل فى أنه ينسب إلى تألف الأصوات وتألف الأحاسيس قيمة مطلقة لا تنطوى عليها بالضرورة هذه الأصوات وتلك الأحاسيس التى تتمتع فى نظر الشاعر بقيمة خاصة ، من المحتمل أن تكون هذه القيمة من خلال طريقته الخاصة فى الحديث والاستماع ، ومن المحتمل أن تكون من خلال غرائب أسلوب إدراكه ، ومن المحتمل كذلك أن تكون من خلال إحاءات تعسفية غريبة . ومن ثم فمن الجلى أن تجارب الأنسة سيتويل فى دراسة وتمحيص المقابلات بين الأحاسيس ودراسة أطر النسيج اللفظى ، قد كان لها بوجه عام تأثير مباشر ضئيل على شعراء آخرين ، بالرغم من أن هذه التجارب قد ساعدت بشكل واضح على تطورها الشخصى .

ومثل كل أفراد أسرهما ، كرّست الأنسة سيتويل نفسها للباليه الروسى ، وينبثق من هذا التركيز ، فى أعمالها المبكرة ، ميل خاص إلى وصف المناظر الطبيعية أو الشخصيات ، بلغة الديكور المسرحى الشكلى ، وإذا نظرنا إلى الأعمال المبكرة من وجهة النظر الفنية الخالصة ، قد نجدها أكثر روعة بحق ، مما لو نظرنا إليها من حيث المحتوى الفعلى ، هذا المحتوى الذى إذا ما قارناه بمحتوى أعمال بيتس ، پاوند أو إليوت ، سوف يبدو على الأغلب نحيلاً ، معاداً ، ممجوجاً أشبه بعالم متكلف فى كتاب قصص الأطفال ، أو ببساطة ، عالم الحلم المغلق . وعلى أية حال ، فإن الأنسة «سيتويل» تبدو فى قصيدتها الطويلة : «عادات الشاطئ» الذهبى ، وكأنها تصحوبغته على رؤيا لبؤس وشور العالم وفى قصائدها المتأخرة التى نشرت منذ الحرب وأثناءها ، نجدها قد أصبحت أكثر بساطة ومباشرة وغزارة فيما يتعلق بنوع التعبير الذى تدبجه ، وكذلك فيما يتعلق بالتكنيك الفنى لنظمها . وتعد قصائدها المتأخرة احتجلاً ممتداً باسم العقيدة المسيحية ، وباسم الإيقاع الطبيعى للحياة الذى تربطه بالتقاليد الوثنية الرفيعة فى مواجهة القوى الآلية المدمرة المنتشرة فى العالم اليوم ؛ ولقد صب السيد جوفرى جريجسون Geoffrey Grigson جام غضبه على الأنسة سيتويل من بين آخرين ، لافتقارها إلى الصدق مع الطبيعة ، بالمعنى الذى يعنيه وردزورث ، ولوجود قدر من الإفراط ، أو التفكك فى تركيب تلك القصائد المتأخرة التى وصفها بأنها انتشار نموّه فى غير نظام . بيد أن النقد

السابق غريب ، لا علاقة له بعالم الأنسة سيتويل ، عالم الأساطير والإرهاصات الذى لا يدعى البتة ، فى هذه القصائد المتأخرة أنه عالم الطبيعة الظاهرة ، وإنما هو تحول رمزى لهذا العالم . والنقد اللاحق هو كذلك غريب ، لا علاقة له بالشكل الخاص لهذه القصائد المتأخرة ، هذا الشكل الذى له على سبيل المثال علاقة جوهرية بالشكل الذى يستخدمه ويتهان Whitman ، وهو قدر من التكرار والشمول المنبسط ، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من التأثير الكلى .

ولانجد بكل تأكيد فى أعمال الأنسة سيتويل ، التوتر الفكرى الذى نجده على سبيل المثال ، بأشكال مختلفة فى أعمال السيد إليوت أو السيد امبسون Empson . ولا تسلك معالجتها للعالم سبيل المفاهيم العقلية ، وإنما تتم عبر الشاعر والصور . ومرة أخرى فمن الخطأ أن نهاجها لكونها أصبحت نوعاً من الشعراء لم تكن تتويجه حين بدايتها . ويبقى بطبيعة الحال سؤال حرج يدور حول إذا ما كان الشاعر الذى لا يقدم فلسفة حياتية متماسكة متكاملة ، أو الذى لا يتخذ من هذه الفلسفة أسلوباً من أساليب الإدراك ، نقول هل بوسع هذا الشاعر أن يطالب اليوم بحقه فى منزلة عظيمة رفيعة ، (وأقول اليوم ، لأن القارئ الحساس فى أيامنا هذه يحتاج احتياجاً خاصاً إلى صياغة دقيقة للموقف ، من الميسور تطبيقها . إن الشاعر الذى يحيا فى مجتمع مستقر ، مثل تشوسر ، لا يبدو أنه يحتاج إلى فلسفة واعية على الإطلاق . فشكسبير ، شاعر المجتمع الواسع المضطرب ، يبدو أنه لم تكن له فلسفة ، نستطيع أن نشير إليها ، على أنها ثماستته الخاصة ، ونجد شاعراً من شعراء ماوراء الطبيعة ، مثل «دون» ديبث ، بشذرات متناثرة من الفلسفات المبثورة - إلا أن كثر من «دون» ديبث ، يشكك فى شعره المادة الفلسفية ، والحوارات ، وأقرباً ذات طابع عام . لكن السؤال الحرج الذى يدور حول شاعر من نوع الأنسة سيتويل ، يتمثل فيما إذا كان بوسع المنهج الرمزى أن يقدم إلى الشاعر أسلوباً قادراً على تناول الموقف برمته اليوم ، وذلك مع وجود تعقيدات حياتنا المعاصرة والمستويات المختلفة للاستجابة بين مجتمعات مختلفة من القراء . وفى عالمنا اليوم هذا ، تستطيع الاستجابة المزاوية التزويج ، وإن كانت بالضرورة مختلطة ، أن تجمع شتات مجتمعة ذات صلة بالانتماء

الأدبية ؟ وينبغي أن نطرح هذا السؤال وإن كان قد أجيب عليه على أية حال ، وتعد الآنسة سيتويل شاعرة ليس بالمقدور تجاهلها ، شاعرة أسهمت في مناسبات مختلفة ، إسهاما فرديا متميزا ، إسهاما بديعا لا يُنسى في مجال الشعر في عصرنا .

ومن ناحية أخرى لا يبدو ساتشفريل Sacheverell أخو الآنسة سيتويل Sitwell أنه قد تقدم متجاوزا المرحلة التي كان يكتب أثناءها منذ حوالي عشرين عاما مضت ، وعلى الرغم من جمال ویراعة قصائده إلا أنها بها لمسة من هذا الفتور وذلك التباعد ، لمسة تختص بها كل الأعمال الفنية التي تستمد إلهاما من أعمال أخرى أكثر مما تستلهمه من حياة زمن الشاعر — ولقد حصر السيد أوسبرت Sir Osbert Sitwell نفسه في أخريات حياته في كتابة النثر بشكل رئيسي كما نرى ذلك في سيرته الذاتية المفصلة بالحوية . وفي قصيدة ساخرة اسمها الإمبراطور ديموس Demos نشرت منذ أربع أو خمس سنوات كشف السير أوسبرت في تفصيلات كتاباته عن الليل القوي نحو الاهتمام بنسيج البنية الذي كان سائدا في كل أعمال أفراد عائلة سيتويل نثرا كان أم شعرا وإن بدت في ذلك الوقت فظة مضطربة ، كما تجلي ذلك في معالجته الساخرة لما كان يجري على مسرح أحداث فترة مابعد الحرب ، وقد يقول المرء إن الخلفية الأرستقراطية والولاء العائلي القوي لهؤلاء الكتاب الموهوبين قد كانا لهم عوناً وعائقا في الوقت ذاته ، لقد أمدتهم الخلفية بالمادة الفنية وشد الولاء من أزرهم أيام نضالهم المبكرة من أجل الاعتراف بهم ، إلا أن هذه الخلفية وهذا الولاء قد عزلهم إلى حد ما عن الحياة العامة ؛ بل باعدا بينهم وبين الحياة الأدبية العامة في زمنهم كما أن الخلفية والولاء قد جعلاهم أيضا على قدر من الحساسية المفرطة والغريبة لآحيال النقد العدائي فحسب ، بل حيال النقد المجرد المحايد ، وليس النقد المجرد فيما نحن بصددده بالأمر الهين . وعلى القارئ لأعمال سيتويل أن يسلم نفسه لجو عائلي متفرد قوي متماسك . ومن العسير أن نقارن أو نضاهي بشكل نقدي مفيد هذا الجوبأى شيء خارج نطاقه ، وللأسباب ذاتها أن نقرر ما إذا كان لأفراد عائلة سيتويل التأثير المباشر على الكتاب الشبان كما كان لإليوت Eliot ، وباوند Pound ، أو يمتس Yeats من تأثير ، أولئك الذين تميزت موضوعاتهم بالصلة الوثيقة العامة والشاملة . وفي ذات الوقت تتميز أعمال

أفراد عائلته سيتويل بسحر خاص لاجبارى ، ولاريب أن الأدب الإنجليزى المعاصر كان سيصبح مجدداً بغير أعمالهم .

أما روى كامبل Roy Campbell الذى سبق ذكره - فهو شاعر آخر على قدر من الأهمية ، يتناول العالم حوله من خلال أحاسيسه وعواطفه ، وعلينا أن نضيف أنه يقترب من هذا العالم بإرادته أكثر مما يقترب منه بفكره . وروى كامبل متميز بين المعاصرين بالتقليدية الجامدة ، تقليدية الشكل والمفردات ، تلك التى يخفف من جهودها قدر كبير من التبسيط والاستخدام الحى للتعبيرات العامية واللغة العامية للقوات المسلحة بوجه خاص ، والتى غالباً مانجدها فى كتاباته الساخرة أكثر مما نجدها فى قصائده الغنائية . وعلى أية حال فإذا أردنا التعبير بوجه عام ، نقول إن كتاباته البلاغية أكثر شبهاً بكتابات الرومانتيكيين الإنجليز والفرنسيين من أمثال بايرون Byron وفكتور هوجو Victor Hugo على سبيل المثال منها إلى أسلوب الشعر المعاصر الذى يتسم بالتعقيد والإيجاء ، هذا الأسلوب الذى تناولناه بالبحث المفصل فى القسم السابق . وروى كامبل قادر على الكتابة بهذه الطريقة الرومانتيكية البلاغية على نهج التراث الرومانتيكى البلاغى . وفى اللحظات التى يكون كامبل فيها أقل حيوراً وابتهاجاً يتذكر المرء أحياناً استخفاف كيتس Keats بشبلى Selley ، وبايرون فى قوله :

«عباد كبار لذواتهم ، متجبرون فى شعر ردىء متغطرس» . وكامبل حين ينتهج نهج التراث البلاغى الرومانتيكى ينتهجه دون تكلف ، إذ إنه إلى حد ما لا ينتمى حقيقة إلى العالم المعاصر ، عالم المدن الرمادية الكبيرة ، وإنما ينتمى إلى المجتمعات الرعوية التقليدية التى مازالت توجد بشكل محدود على أطراف الحدود ، تعيش بأساليبها القديمة دون أن ينغص عليهم العيش منغص .

ولما كان روى كامبل قد ولد فى جنوب أفريقيا ، فقد عاش حياة المغامرة ، راعياً للبقرة - صياداً للأسماك ، مزارعاً ، قناصاً وجندياً محارباً فى أجزاء عديدة من العالم ، وقد كسب قوته لفترة كبيرة من حياته بعمل يديه ، وحارب بشجاعة كجندى من المرتزقة فى الحرب الأهلية الإسبانية بجانب الجنرال فرانكو ، كما اشترك فى الحرب الأخيرة أيضاً ، ومن ثم فقد اتسمت

كتاباتاً بمعالجة مباشرة وبسيطة للحياة - معالجة تجعله يضيق ذرعاً بدقائق وترددات وقدرات ، والتصحيحات الذاتية التي هي سمات ثابتة لنبرة كثير من النقد والشعر المعاصر .

ونجد موقف السيد كامبل ، من المشاهد المعاصرة الحضارية قريب الشبه بموقف روسو Rousseau في (المتوحش النبيل) ، ذلك بالرغم من أنه في ذات الوقت ، وباعتباره كاتباً ساخراً - قد يغلو متعمداً في تصوير سداجة استجاباته للتأثير البلاغي - وكانت قدرات كامبل العظيمة كشاعر تميل إلى أن يساء الظن بها في الثلاثينيات من القرن العشرين ، إذ إنه إلى حد ما يكاد يكون الوحيد بين الشعراء الإنجليز من جيله الذي ناصر قضية الجنرال فرانكو في إسبانيا ، وقد حارب في الواقع في هذا الجانب ، واتهم بالفاشية بالرغم من أن سجله الحرب الرائع مع الحلفاء في الحرب الأخيرة يبين أن هذا الاتهام كان اتهاماً ظالماً . ومن الأصح أن نصفه بأنه تقليدي متشدد ، رجل متحمس من الكاثوليك الرومان ، يحقت مقنا غريزيا كل أنواع التدخل السياسي في العادات والأعراف المحلية السليمة . ولقد كتب في مقال حديث قائلًا : إن شعوره نحو السياسة يتمثل في أنه ينبغي أن يكون هناك أقل قدر ممكن منها ، ويتمتع في الواقع بوشائج مزاجية وصداقة حميمة مع الشعراء الإنجليز الفوضويين من أمثال بول بوتس Paul Potts . وكامبل يحب البسطاء من الناس وينفر من المفكرين ، وعندما استفتى ذات مرة في استفتاء أجرى في أي الأمور يختلف باعتباره شاعراً عن الإنسان العادي ، كتب قائلا (لا أختلف في شيء على الإطلاق ، وهو الأمر الذي يجعلني على أوبة حال مختلفا عن الشاعر العادي) . ويتصف السيد كامبل بمزاج حاد . ولقد ظل منذ أن ترك الحرب وعمل مدى خمس السنوات الأخيرة يواصل بنشاط نزاعه مع الشعراء الإنجليز المتطرفين ، ذلك بالرغم من أن كثيراً من هؤلاء الشعراء قد راجع موقفه السابق مراجعة جوهرية . وقد بنى دونه وضحه في موقفه العدواني ، ويتمتع بحيوية رائعة وكل ما تنبأه بالكيفية يجري على نبرة واحدة إلى حد كبير ، ولن تصل قصائده إلى مستوى دقات التأمل المركز ، تلك التي نجد لها لدى شعراء مثل بيتنر أو رابنر Graves والتي تعطينا الحكمة الفكرية العميقة - وتنظيمها بطريقة نشوانة ، بيد أن هذه الحركة لا تتوقف بغتة ، بل تتدفق

نستطيع عندها أن نحيط بالمجال الروحي الكامل للسيد كامبل في نظرة واحدة . ويقدم السيد كامبل نفسه بشكل درامي باعتباره شخصية متفاعلة بالحدث في نزاع مع الآخرين ، إلا أنه إذا كان هذا الإنسان الذي يمتطى جواداً يعاني من شكوك وهموم نفسية داخلية ، فإن هذه الشكوك والهموم لم تجد طريقها إلى القارئ في تعبيره عنها .

إن افتقاره إلى بلوغ جوهر الأشياء والتركيز عليها بهذا المعنى هي الحدود الكبيرة التي تقيد السيد كامبل ، فإن هذا النقص يغذى ويزيد من مقدار الجمود الذي يتسم به . وهاك بيتا من أكثر أبياته الشعرية روعة :

لقد تعلمت كيف أحب الألم وأكابده .

إلا أنه بالرغم من معتقداته المسيحية فهناك قليل من الفقرات في شعره توحى بأنه تعلم كيف يعاني الغفران ويكابده . ويتمتع السيد كامبل بكل هبات الشاعر العظيم على وجه التقريب ، إلا أنه من الممكن أن نتساءل إذا ما كان السيد كامبل قد كبح جماح شهيته المحتاجة حتى يجعل من فحوى أفكاره ومشاعره محتوى نبيلاً بصورة كافية تتلاءم مع أداة شعره العظيمة .

ومن المستطاع أن تكون هناك مقارنة مثيرة بين روبرت جريفرز وبين السيد كامبل ، إذ إن لديه (أى جريفرز) قدراً من التماثل في المزاج الطبيعي - فجريفرز شبيه بكامبل - حاد المزاج ، مفعم بالحياة والنشاط ، وله سجل رائع كجندى محارب في الحرب العالمية الأولى . وتتجلى طبيعته العدوانية في سيرته الذاتية الرائعة «وداعاً لكل شيء» Good Bye to All That والتي تتضمن نقداً حاداً لكثير مما يبدو في نظر جريفرز زائفاً بالياً في التراث الإنجليزي كما يظهر هذا النقد في تلك المناظرات الأدبية في كتابه (المختصر ضد المجموعات الشعرية) Pamphlet Against Anthologies والذي كتبه بالتعاون مع لورا رايدنج Lowra Riding .

ويُعد جريفرز أيضاً تقليدياً جامداً بوجه عام في أوزانه وأسلوبه وإن اتسم بإحساس أشد دقة بدقائقي المضامين ، ومواءمة الاستخدام ولياقته كما أنه يتسم أيضاً بعقل أكثر تعقيداً وامتاعاً بشكل جوهري . ومرة أخرى نجد جريفرز مثل كامبل ؛ قد بدأ مسيرته الشعرية كشاعر للعالم الخارجى بشكل رئيسي . وكان الموضوع الذي كتب فيه هو مشاهد الريف الإنجليزي ، ثم

أصبح واحدا من الشعراء النمطيين للحرب العالمية الأولى ، وإن لم يكن واحدا من أفضل هؤلاء الشعراء - وعلى أية حال فقد خلفت الحرب له عدوا نفسيا داخليا يصارعه ويداوره ، وشعره الجورجي الذي كان تقليديا في أول الأمر قد أصبح أكثر دقة وامتاعاً بمضي الأيام ، وقد اشتبك مع العدو النفسى الداخلى بصورة أكثر مباشرة ومواجهة - ولقد ظل جريفز طوال حياته يبحث عن الموضوع الشعرى الملائم بالرغم من ثقته العميقة والمتواضعة بدوره كشاعر ، وبينما كانت أعماله تزداد نضجا ، كشف هذا الموضوع عن نفسه تدريجيا باعتباره موضوع الإحساس لسوء التكيف المعقد بين العقل والجسد ، بين الروح الإنسان والطبيعة الخارجية ، بين الرغبة الجنسية والحب والرومانسى بين بهجة الحب الرومانسى نفسه والتوقعات الغامضة المروعة التى تصاحبه وبين الأهمية الخاصة التى يعلقها الشاعر على تجربة الحب الرومانسى ورغبته باعتباره رجلا فى حياة عادية مستقرة سعيدة .

وفى كتابه الإلهة البيضاء «The White Goddess» يؤكد جريفز أن الموضوع التقليدى الحقيقى لكل أنواع الشعر الجيد هو حب الشاعر وخوفه من المرأة الجميلة ، فهى الملهم والممثل للإلهة البدائية . وإذا كان شاعراً صادقا ، فسوف تبادل هذه الملهمة حبه لكنها فى النهاية سوف تغدر به وتدمره . ويمضى السيد جريفز متتبعا هذا الموضوع حتى أصوله فى الأساطير والطقوس الإغريقية والسلتية البدائية ، ويشير إلى أن هذا الموضوع الذى تناولناه من قبل حين الحديث عن «الأرض الخراب» «The Waste Land» هو موضوع مطلق ، موضوع الإله المضحى به أدونيس Adonis أو أتيس Attis أو أوزيريس Osiris الذى أصبح بعد مضى وقت قصير الملك المقدس وعشيق الملكة المقدسة التى تمثل الإلهة ، والذى قُدم هو الآخر قربانا كى تبقى خصوبة الأرض ولا يصيبها الضعف بازدياد مرضه وتقدم سنه ، تلك الخصوبة المرتبطة بشكل سحرى بشبابه وقوته . ووفقا لرأى السيد جريفز فإن موضوع كل أنواع الشعر الصادق - هو موضوع ما قبل التاريخ أو ما بعد التاريخ - قائما إلى حد ما على أساس من الذكريات المبهمة للأجناس البشرية أو التقاليد المحرقة لهذه القرايين المبكرة ، معتمداً بشكل جزئى على مزيج طبعى أو غيبى من الحب والرغبة التى يشعر بها الإنسان نحو المرأة

باعتبارها الأم التي تحمله والعشيق التي تستحث رجولته ، والعجوز الشمطاء التي تغمض عينيه حين المنيّة . ويرى السيد جريفرز أن التدمير الذي لحق بالحضارة الكريتية الرئيسية الشاملة على يد الغزاة اليونانيين الأوائل من الشمال هو على المدى البعيد مدمر للشعر هو الآخر ، إذ إنها استبدلت مجتمعا كان يهيمن عليه رجال يعبدون إله الآلهة المدمر ريب الحرب بالمجتمع القديم الذي كانت تهيمن عليه الإلهة الثالث ، تلك التي كانت رمزا للجمال وملهمة الشعر والكفيلة بالأمن الاجتماعي والخصب الطبيعي ، ذلك بالرغم من أنها كانت تطالب بقرايين قاسية .

ولعل هذه النظرية تكون أكثر بداعاً ، إذ أنها تعكس تجارب مرت بحياة السيد جريفرز ، وأكثر امتاعاً من نظرية ثابتة عن الشعر أو عن المجتمع بوجه عام ، وأكثر إبداعاً من فكرة تطالب اليوم بعودة مجتمع الأم في العصر البرونزي بنظامه الاجتماعي الجامد وخرافاته وقرايينه البشرية ، ومن الجلي أنها ليست بالفكرة العملية من وجهة نظر كثير من الناس ، ولا هي بالفكرة الجذابة الأسرة بيد أنه يبدو لي أن السيد جريفرز على حق في افتراضه أنه خلف كل شعر صادق يكمن قدر من المشاعر البدائية ، مشاعر التقديس والرهبة ، وليست هذه المشاعر بحاجة إلى أن توجه إلى كل ما هو مادي ملموس مثل صورة المرأة الإلهة . ولدى شاعر مثل ريلكة Rilke على سبيل المثال نجد هذه المشاعر موجهة إلى سر الحياة والموت ، ونجدها لدى شاعر مثل مالارميّة Mallarmé موجهة نحو سر الإبداع الشعري نفسه . ولايستطيع الشعر أن يبقى ويزدهر في ظل حضارة تقضي على مشاعر التقديس والرهبة ، والتي هي إحساس الشاعر بكونه على صلة بكائنات غامضة ، بل ربما تذوى في ظل هذه الحضارة الرغبة في الحياة بوجه عام ، وهي أيضاً أمر غريب وقاسم مشترك مع الدوافع التي تجود بالشعر .

عندما يتحدث الشعراء عن «الحفاظ على التراث وإبقائه حياً» أو عندما يتناولون وظيفة الشاعر في المجتمع فلأنهم يفكرون في معنى سر الحياة للقدس وفي العادات القديمة وشعائر الطقوس الدينية التي يعد قرص الشمس أقدمها — تلك العادات والطقوس هي التي تساعدنا بدورها على إبقاء التراث حياً . وبالرغم من اكتشافنا للسر المقدس إلا أننا لانستطيع أن نختار موقفا خرافيا غير عقلاني . أما أنا فأشارك السيد جريفرز في اعتقاده أن عالمنا

سيصبح أكثر سعادة وأوفى حظاً لو لعب النساء دوراً أكبر في تنظيمه وتسيير حركته . وكما أشارت الأنسة لورا رايدنج Lowra Riding التي تعاونت لسنين عديدة مع السيد جريفز في مجال التأليف ، قائلة : إن السلوك المتحضر يسود في بيوتنا ، إذ إن النساء في هذا الموقع هن المهيمنات بوجه عام ، لما يتمتعن به من ميل شعورى نحو الانسجام والحب والنظام . ولا يسود السلوك المتحضر بوجه عام على نفس المستوى في الشارع والمصنع والمكتب ، ومنصات البرلمان أو في ميدان القتال ، إذ إن روح المنافسة والتأكيد العدواني للذات من قبل الرجال هي الطابع السائد والمسيطر في هذه المواقع . إلا أنه لو لعب النساء دوراً أكبر في حياتنا الاجتماعية فلا ينبغي أن يعود ذلك بنا القهقري إلى مجتمع بدائي شرس تحكمه الخرافات من وجوه عديدة - فلو أن أسطورة أدونيس Adonis تتسم بالجمال والروعة - فإن الطقوس البدائية للقرايين التي أقيمت على أساسها الأسطورة سوف تصدمننا بترويعها وفظاعتها ، كلا : فسوف ينطلق بنا دور النساء إلى مجتمع أكثر تحضراً . وبشكل مماثل لابد أن يصبح الشعر أكثر تحضراً هو الآخر . فليس بوسع الشعر أن ينقى نفسه ويستعيد قوة ضائعة بمجرد الرجوع إلى الاتجاه البدائي . وكما أشرت من قبل فإن الموضوعات التي يتناولها شعر السيد جريفز هي في الواقع أكثر تعقيداً وأكثر إثارة وأكثر معاصرة في موضوعات ما قبل وما بعد التاريخ المتميزة . تلك الموضوعات التي ينجح السيد جريفز أنه قد اكتشفها في كتابه «الآلهة البيضاء» . ويكمن كثير من جمال شعره فيما يعرضه هذا الشعر بشكل دقيق من قلق يتسم به الشاعر التقليدي الحساس في هذا العالم المعقد الهدام ، عالم الآلهة للمعاصر ويفتقر شعره إلى روح القوة الاجتماعية التي يتميز بها شعر كل من إليوت Eliot ، وأودين Auden إذ إن القلق الذي ينطوى عليه هذا الشعر يرتبط بشكل وثيق بالموقف الشخصي للشاعر أكثر من ارتباطه بالموقف العام المعاصر للإنسان . إلا أنه لذلك السبب نجد إحساساً حقيقياً قد يجعلنا ننظر إلى السيد جريفز على أنه شاعر أكثر نقاءً وصفاء من كل معاصريه المشهورين أو ننظر إليه على أنه واحد من الممكن أن نقيم أعماله بشكل أكثر يسراً بعيداً عن مجال آراء النقاد الدينية أو السياسية .

ويعد السيد جريفز نموذجاً مثالياً للشعراء الشباب بفضل براعة وكمال صناعته الشعرية بوجه خاص ، والانضباط اللغوي الحساس الدقيق بوجه

عام ، وتلك هى العوامل التى تمكنه من معالجة شعره وتحويله إلى مادة تقدم إلينا أرقى أنواع المتعة الشعرية ، والتى ربما كانت هذه المتعة بدون هذه العوامل حزناً لا يطاق شائعا فى موضوعاته .

الفصل الثالث

الثلاثينيات من القرن العشرين وسنوات الحرب

قبل أن نتناول بالتفصيل شعر الثلاثينيات من القرن العشرين ، ينبغي علينا أن نشير إشارة مقتضبة إلى التأثير الفني الذي كان سائداً ومهيمناً على كتاب هذه الحقبة .

ولد جيرارد مانلى هويكينز Gerard Manley Hopkins عام ١٨٤٤م والتحق بأكسفورد حيث نال درجة علمية بتقدير جيد جداً - وقبله الدكتور نيومان Newman عضواً في الكنيسة الكاثوليكية الرومانية ثم أصبح يأسوعياً ، ولما وافته المنية في ١٨٨٩م كان أستاذاً للدراسات القديمة في إحدى كليات جامعة دبلن Dublin - لم ينشر شيئاً أثناء حياته لكنه تبادل مع أصدقائه البروتستانت رسائل تدور حول الشعر : كانون ديكسون ، Canon Dixano وروبرت بريدجز Bridges - وأرسل إلى بريدجز بصفة خاصة نسخاً من أعماله - وبعد موت هويكينز وضع بريدجز بعضاً من أعماله في المجموعات الشعرية ، ونشر في عام ١٩١٨م مختارات منها بعد حذف كثير من الأعمال المبكرة المبثورة مشفوعة بتصدير تمهيدى مناصر ومؤيد لأفكار هويكينز أتاح له أثناء تأكيده على عبقرية هويكينز وأصالته أن يقول الكثير عن غموضه وغرابته ، وعن قوافيه الرديئة ومثالب الذوق ، تلك المثالب التي نشأت بشكل كبير عن حقيقة مؤداها أن هويكينز يتخذ في شعره أمر الدين مأخذ الجد - ذلك حسب وجهة نظر بريدجز التي كادت أن تكون لا أدريّة باردة بمذاق كنائسى "إنجيلي شامل هزيل - وإلا فمن العسير علينا أن نرى ما استطاع أن يراه بريدجز خطأ في عبارة مثل : «الشبح المقدس بصدرة الحاني الدافي ، آه وأجنحته الزاهية» .

وبالرغم من أن طبعة ١٩١٨ تعد طبعة صغيرة نوعاً إلا أنها استغرقت عشر سنوات حتى نفذت أعدادها . ولعل هويكنز كان يُنظر إليه بوجه عام أثناء العشرينيات من القرن العشرين على أنه باعث على التطلع المثير بصورة رئيسية .

وعلى أية حال فإن طبعة ثانية في عام ١٩٣٠ بمقدمة حماسية أكثر حرارة كتبها تشارلز ويليامز Charles Williams قد وجدت جيلاً من الشعراء الشبان توافاً إلى صوت جديد - وكان تأثير هويكنز على هؤلاء الشعراء الشبان كان تأثيراً فنياً من ناحية وتأثيراً أخلاقياً من ناحية أخرى . لقد أكد نظريته الشعرية وممارسته العلمية على أهمية تعداد التأكيدات الصوتية أكثر من تأكيده على المقاطع اللفظية في النظم الإنجليزى .

وتأثر هويكنز أيضاً في ممارسته الشعرية بحيل الجنس المتكرر المحكم التى يتسم بها شعر ويلز Wilsh - وانتهى به ولعه بالشعر اللاتينى واليونانى إلى اتخاذ حرية كبيرة في استخدامه للتركيبات الإنجليزية ، وبوجه خاص في حذف الضمائر الموصولة كما أشار إلى ذلك بريدجز - وذلك بغية الإيجاز القوى المؤثر . والتأثير الكلى الذى تحقق نتيجة لابتكاراته الفنية قد أصبغ على شعره تركيزاً غير معهود للطاقة والقوة وربما كان ذلك على حساب مرونة المحادثة التى يكون البيت العادى قادراً على استغلالها . ويحتاج شعره إلى الترتم به والتغنى بأوزانه أو حسن إلقائه - وكان هذا الشعر يبدو للشعراء الشبان في الثلاثينيات من القرن العشرين وكأنه يقدم مزيجاً ساحراً من الحرية والنظام ، وتوحيداً للمعالجة المسورة والموسعة للبيت بتوكيد قوى نظامى بلاغى . أما الشعراء الشبان الذين كانوا يقاومون التأثيرات الأكثر مباشرة ، فقد كانت القوة الإيجابية التوكيدية لشعر هويكنز بالنسبة إليهم باعثة لروح الحياة بشكل فريد ، بينما كانت مؤثرات أعمال السيد إليوت كما يراها الشبان أشكالاً من اليأس الأبكم وأنواعاً من السخرية المدحورة ، ولقد خالج السيد إليوت شعوراً بأن الابتكارات الفنية للسيد هويكنز غاية في الإمتاع والإثارة - وإن حادت بشكل ما عن الخط الرئيسى . كانت عقيدة غالبية الشعراء الشبان في الثلاثينيات من القرن العشرين أبعد في الواقع من أن تكون مماثلة لعقيدة هويكنز - بيد أنهم كانوا في حاجة إلى عقيدة من نوع ما وأرادوا في عين الوقت أن يتمسكوا بعقائدهم كما استمسك هو بعقيدته

شراسة عاتية - ومن الطبيعي أن يكون في شعره قدر عظيم من هذه لعقيدة أكبر مما كان في صيغته البلاغية الفريدة ، وكانت هناك خاصية متفردة واعية مجتهدة يتسم بها عقله - بيد أن البلاغة أو مايسميه هويكنز بالعنصر العام الممكن تعلمه في الشعر ، كان هو الأمر الذي جاهد الجيل الجديد في أن يتعلمه منه . ولقد تصور أن التراث الإنجليزي لم يكن هزيعا قريبا يتعلق بروح الشعر ، وإنما كان كذلك في مجال البلاغة والبيان . وكانت بلاغته بالرغم من روعتها تعاني من أوجه القصور الخاصة به - قصور التوكيد الجازم الحاسم الذي لا يقوى على احتواء أنصاف التنغيمات ، وتصدر على سبيل المثال عن تلك البلاغة فجاجة وحيوية بعض الأعمال المبكرة للسيد أودن . ولقد كان الأمر كذلك إذ إنه لم يكن بمقدور الشعراء الشبان في الثلاثينيات من القرن العشرين أن يتعلموا العنصر العصي على التعلم ، وأن يدركوا الجلاء الفريد لرؤية هويكنز وإحساسه - بتوكيد أهمية الفرد وتمييز الأشياء وصدق بحثه عن الذات إلى الحد الذي يجعل القدر المعتدل من أعمال هؤلاء الشعراء يميل اليوم إلى أن يفاجئنا بكونه بعيدا عن روح هويكنز - ولقد كان تطور أودن الكبير الذي اجتاز به هذا الخطر هو إلى حد كبير واحداً من الاتجاهات التي تنحو نحو الملحة والفكاهة ، ولم يتمتع هويكنز باكتساب إحدى هاتين الخاصيتين والنماذج التي توفرت كانت على قدر كبير من الاختلاف مثل «دون جوان» (Don Juan) لبايرون . Byron

لقد كانت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين في مجال الشعر والرواية فترة من الميسور تمثيلها والسيطرة عليها على يد مجموعة متميزة من الشخصيات أكثر من أى فترة سابقة تناولناها بالبحث - وكان السيد ويستون هاف أودن Wiston Hugh Auden الشخصية الرائدة في عالم الشعر الإنجليزي في تلكم الأيام ، وقد ارتبط به في عقل الجماهير ستيفن سباندر ، Stephen Spender ، سيسيل داي لويس Cecil Day Lewis ، لويس ماكليس Lewis Macneice - على أنهم أصدقاؤه وزملاؤه الدائمون ، وكذلك كان الروائي ايشروود Christopher Isherwood . إن هذه الفكرة ، فكرة بديهة من الشعراء يتجولون في شكل مصحابة - لفكرة مبالغ فيها إلى حد ما ؛ - أشار إليها ذلك السيد سباندر ، مثلاً -

حديثه عندما يكتب نافيا أنه لم يجتمع على الإطلاق مع أودن ودای لويس في آن واحد خلال فترة الثلاثينيات من القرن العشرين - وأن أول مرة يلتقى فيها ثلاثهم كانت في الواقع في مؤتمر القلم عام ١٩٤٩م في فينيسيا - وربما بالغ الجمهور أيضا في شأن التماثل بين أولئك الشبان ، وظن الناس أنهم جميعهم إما شيوعيون أو يكادون أن يصبحوا شيوعيين . إلا أن أودن قد وصف نفسه بأنه «متحرر معتدل» ، وكانت في شعره نبرة دينية - وهو الآن عضو أمريكي أرثوذكسي مخلص في الكنيسة الأسقفية - أما ماكنيس فقد أوضح في قصائد ما قبل الحرب أن ليس بوسعه قبول الشيوعية ، وأنه فرداني سلفي بطرق متعددة .

وكان دای لويس أقرب مايكون إلى موقف شيوعي أرثوذكسي - أما سبندر فقد كان عضواً في الحزب لفترة قصيرة للغاية ، ولقد وافق التحاقه بالحزب نشره لمقال نقدي حاد عن بعض مناحي السياسة الشيوعية ، ويعد سداد رسوم القبول لم يطلب منه رسوم أخرى ، ولم يطلب منه الالتحاق بخلية من خلايا الحزب ، ولم تدم عضويته طويلاً .

وأودن اليوم شاعر ورع ، وسبندر شاعر الحياة الداخلية الذاتية ، ودای لويس شاعر السخرية الدرامية المتحضرة ويزداد ميله يوماً بعد يوم إلى الانغلاق وضيق الأفق . وماكنيس هو الشاعر الوحيد من بين هؤلاء الشعراء الذي لم يتراجع عن تناول الموضوعات السياسية والاجتماعية ، وهو أقل الجميع تطرفاً فهو تقدمي ليبرالي ، بل إنه هو الذي كان يميل في قصائده الحديثة الطموحة «المملكة» إلى الإفصاح عن عقائد الإنسانية في عبارات أخلاقية أكثر منها سياسية .

فلو أن هؤلاء الكتاب الأربعة لم تجمع بينهم عقيدة مشتركة بالمعنى الدقيق ، فكذلك لم يجمع بينهم أسلوب مشترك . وكان بين كل من أودن وماكنيس قدر من التماثل في ولع كليهما باللغة العامية وصور المدنية وقدر من النبرة التحذيرية ، لكن ماكنيس كان أكثر منه ميلاً إلى الماديات الحسية متمتعاً بالعالم المرئي الملموس لذاته - مصنفًا فهارس دقيقة للأحاسيس المادية - كما نلمس ذلك في هذا البيت عن محطة كبيرة في لندن :

«تصاعد من أوستن ريح السناج والأسماك ورائحة الزيت»

ونجد في عبارة أخرى له يمسك بـ :

«اللحظة المترنحة مثل كأس من البراندى» .

أما أودن فقد كان العالم الخارجى بالنسبة إليه شائعا ممتعا لا لذاته بقدر ما هو كذلك للأعراض التى يقدمها هذا العالم ، أعراض الاضمحلال الاجتماعى . كان سبندر شاعراً غنائياً ذاتياً أكثر منهم بكثير ، كما أن قواعده الفنية التنظيمية كانت تختلف عن قواعدهم اختلافا تاما – فقد استخدموا شعراً حراً منتظماً على وجه التقريب وإن كان مرتجاً أجش قليلاً واستخدموا أشكال المقاطع الصارمة نوعاً – لكن أداة سبندر المفضلة كانت شعراً حراً نجد فيه عبارات مطولة ملتوية معبرة عن حيرة العقل الأليمة تنتهى بنا بغتة إلى أبيات من الجمال الغنائى العظيم :

أيها الوعل الهائم الرقيق ، ناعس الطرف .
يا من تعب من خط الأفق المنساب .

ويبدو لي أن السيد داي لويس لم يكن يتمتع بهذا الأسلوب المتفرد مثلما كان هؤلاء الكتاب الثلاثة ، وإن بعض قصائده التى يخاطب بها أودن – والمحاكية لأسلوبه الأكثر صخباً وتفككا – لرديئة بكل جلاء ووضوح . وكان يدين بشعره الأكثر أصالة وغنائية ، لبيتس (Yeats) وقد شعر أنه حان الوقت لإحياء القصيدة النثرية البطولية ، لكن محاولاته في هذا المجال تدعو إلى الإعجاب باعتبارها محاولات وليست انجازات مثلما نورد تقريراً عن رحلة طيران مبكرة من بريطانيا العظمى إلى أستراليا

ونكشف ترجمته القوية والتى هي غاية في الوضوح للإنيابة عن مدى القدرات الرائعة التى يتمتع بها كشاعر نثرى لو استطاع أن يجد في الثلاثينيات من القرن العشرين موضوعاً جوهرياً ؛ وإن ترجمته لواحدة من خعلب تيرنومس Tumus في عبارات من البلاغة السياسية الساخنة والمعاصرة الصاخبة ، لتكشف عن حقيقة مؤداها أن الجوانب الأكثر فجاجة في أسلوب الثلاثينيات من القرن العشرين يوسعها أن تخلق شعراً رقيقاً في المناخ الصريح .

ولا يستطيع المرء أن يمنع نفسه من الشعور بأن أودن كان يمثل بالنسبة لداى لويس التأثير الخائق وأنه هو الذى حاد به عن تطوير قدرته تطويراً صحيحاً وقد أصبح أسلوبه منذ نهاية الحرب أكثر تعقيداً ودقة بالرغم من أنه لا يزال غاية في الطلاقة والانسيا ب ، كما نلمس ذلك في قصيدته الطويلة الأخيرة (زيارة إيطالية) وربما أصبح هذا الأسلوب أكثر قوة بفضل ممارسته لترجمة «رعويات فيرجيل» ، (مقبرة على الشاطئ) لفاليري Valery . وإنه في الواقع لعسير علينا اليوم أن نجد بين أعمال هؤلاء الشعراء الأربعة هذا التشابه العائلي الذى كان يبدو واضحاً في الثلاثينيات من القرن العشرين فقد اتخذ كل منهم طريقه الخاص .

ومع ذلك فقد كان هناك تشابه ، فإن عادة اجتماع هؤلاء الشعراء بعضهم ببعض قد جعلت لعلاقة الزمن معنى ووقعا - فقد عملوا معاً وأثر بعضهم في البعض - فقد قام ماكنيس وأودن معاً بزيارة لأيسلندا وكتبوا كتاباً عنها وقد اشترك أودون وإشروود في كتابة مسرحيات معاً . كما كتبوا كتاباً عن زيارة الصين . وكانوا يهدون القصائد أو المجلدات إلى بعضهم البعض ، وكانوا يظهرهم جميعاً في نفس المجلات والمجموعات الشعرية . وأصبح عمل هؤلاء الشبان في أول الأمر مألوفاً في مجموعة شعرية «بصمات جديدة» أصدرها مايكل روبرتس Michael Roberts ، وهو شاعر ممتع ونالقد هام أكبر قليلاً من بقية المجموعة ، والذي وافته المنية في سن مبكرة ، وقد حزن عليه كثير من الأصدقاء والمعجبين حزناً كبيراً في عام ١٩٤٩م .

لقد صنع روبرتس في سبيلهم أكثر من مجرد نشر أعمالهم ، وكان يمثل بالنسبة للكثيرين منهم نوعاً من شخصية الأب أو على الأقل شخصية الأنخ الأكبر ، وكان استحضانه وإعجابه أمرين يعنيان في نظرهم تقديراً عظيماً . وكان روبرتس متسلقاً للجبال موهوباً ، وإلى تأثيره تعود إلى حد كبير صورة البطل كرائد ومكتشف وقائد لحملة وحيدة مهجورة ، تلك الصورة التي تلاعب مثل هذا الدور الهام في شعر جماعة أودن ؛ هذا بالرغم من أن كل من أودن وروبرتس كان له إخوة اشتهروا بأنهم مكتشفون ومتسلقون للجبال . إنهم النموذجية من ارتباطهم العاطفي الوثيق بجو حياة المدارس ، إنهم أحرار وأحياناً نجد في أعمالهم ما يمكن أن نطلق عليه «أنا» استبدادياً ، ويتأكد على أهمية الجماعة الصغيرة ورائداتها .

بخلفية قصة «مغامرة لصبي» ، أما الصورة الأخرى التي ربطت بينهم فقد كانت صورة الملاح الجوى المعتزل - بطل عصر الآلة الذي فر على أية حال من نظام الجماعة ، أو يأس الجماعة في عصر الآلة أو الذي يبدو كذلك .

وقد يقول المرء إن هؤلاء الشعراء رأوا حولهم عالما له أمن ظاهري واندفاع محقق ، وكانوا على وعى بمخاطر العدوان الفاشي واحتمال حرب جديدة قبل أن يدرك هذه المخاطر جماهير الشعب ، بل وقبل أن يدركها الجميع بزم من طويل باستثناء أفضل وأكثر الصحفيين والسياسيين اخلاصا - وكان من الطبيعي أن يتحولوا عند الأمن الظاهري والاندفاع المحقق إلى صور المخاطر التي كانت تواجه بشجاعة وصور الهدف الذي يعيه الإنسان . وكانوا يشعرون بنوع من الموت يتشتر حولهم في انجلترا - تلك التي خملت بفضل هبوط الأسعار المفاجيء والتي كانت تعج بالعاطلين يتكثون على الجدران يقرأون الصحف ، وقد يقتسم الاثنان منهم سيجارة وحيدة بأنفاس حلرة رقيقة . لقد أرادوا بالناس أن يشعروا بتوترات أو مناظر العصر ، وأرادوا بهم كذلك أن يكونوا على وعى بما ينطوي عليه العصر من قوة ممكنة وهدف وجمال . ومن ثم فإن صورة الآلة بقوتها المنضبطة قد أخذت بلتهم ، وطفق سبندر يكتب بشكل غنائي عن البوابات وقاطرات السكك الحديدية مثلاً يكتب الشعراء الأقدم عن السحاب والورود . كانت الآلة ترمز إلى الطاقة والعصر الضعيف المترنح يحتاج إلى الطاقة أكثر من أى شيء آخر .

«هنا تعال وعُب من الطاقة ومن الطاقة لاغير تُعب»

ويرى بعض الناس أن عبارة سبندر السابقة قد تعنى تلخيصا لاتجاهات الجماعة برمتها .

والذى نلاحظه في مناخ شعر هذه الجماعة هو ما يمكن أن نطلق عليه بشكل مانع جامع نبرة الرجولة في كثير من شعرهم بالرغم من أن ذلك ينطبق باقتدار على شعر داي لويس ولايكاد ينطبق البتة على شعر لويس ماكنيس ، وإن عالمهم عالم يستبعد بشكل كبير الحياة العائلية والمودة الأسرية ، ويستبعد كما رأينا ما يتصور السيد جريفرز أنه الموضوع التقليدى العظيم لكل الشعر الصادق - وهو الحب الرومانسى حب الرجل للمرأة

وهو حب رومانسي لأنه مزيج من الخوف واليأس ينشد نشوة سوف لا يكون في مقدورها تعزيزه ويقاؤه . أما أودن فتراه في قصائده يستغل كلمة (الحب) المؤثرة الغامضة المثيرة استغلالاً كبيراً :

«أياها الحب ، أنت الوله ذاته بالفردوس المطمئن»

إلا أنه يعنى بالحب ، الحب الاجتماعي الأكبر الأعم ، حب الإنسان للإنسان الحب الذي يمكن أن يقال عنه إنه الحب الإنساني ، ولنستشهد به مرة أخرى إذ يقول : لا يبيح الجوع اختياراً .

للمواطن أو الشرطة :

علينا أن نحب بعضنا البعض ، أو نموت .

بيد أنه في « الفردوس المطمئن » ولا غير أو في حالة من البراءة ، نجد الحب بهذا المعنى هو الذي يجعل من الحياة حياة رائعة أو يجعل منها على الأرجح أمراً نتصرف بمقتضاه بشكل طبيعي وأناقي دون أن نضع على أنفسنا قيوداً . ومعنى الحب المشار إليه هو التقدير السليم وغير المبالغ فيه للآخرين - قائماً على تقدير سليم وغير مبالغ فيه للذات وهو « الوله ذاته » . ونجد أودن يفكر في عبارات مثل « منافع خاصة » و « اهتمامات أنانية » . أما عن حال الإنسان الهابطة على الأرض « والغير مطمئنة » وإن كانت مفعمة بالهموم . فإن « الحب » و « الوله » بهذين المعنيين بينهما صراع دائم .

وإن كل فرد له حق مساو لحقوق الآخرين في الحب ، يريد خفية أن يعامل معاملة متميزة تستوعب كل ما هو متاح من الحب وأن يحظى بحب «يختص به وحده» . ويتنشر هذا النوع من الصياغة في شعر أودن كله منذ البداية وينبغي أن نلاحظ أن هذه الصياغة أقرب إلى المسيحية منها إلى الماركسية وهي قائمة على معتقد أصل الخطيئة . بيد أن هذه المجموعة من الأفكار في قصائد أودن المبكرة لا تتسم بالتعبير الديني بوجه عام . كما أن أسس التفكير المسيحية لا تلح على القارئ ، وغالباً ما تكون لغة هذه القصائد بعيدة عن لغة الدين بل ولغة السياسة وأقرب إلى لغة الدوافع اللاواعية للنفس الإنسانية . وفي عبارة شهيرة ينبثق هذا الاتجاه بشكل غاية في الوضوح عن ملكة التخيل الهامة التي يتمتع بها أودن في مجال النثر

والشعر في كتاب « الخطباء » « ماذا تظنون بانجلترا ، هذه البلد التي هي بلدنا حيث لا ينعم فيها أحد ؟ » . ولما لم يكن أودن متأثراً بفرويد Freud فحسب وإنما كان متأثراً بالتأملات الأكثر تطلعاً وتخيلاً لجروذك Groddeck عالم النفس الألماني الأقل ذيوياً . فقد مال إلى اعتبار غالبية أنواع الأمراض على أنها التعبير العضوى عن بعض أنواع الفشل النفسى في مواجهة العالم بشجاعة ، وكان مثل صامويل باتلر Samuel Butler يميل إلى تصور المرض على أنه نوع من الجريمة ، والجريمة على أنها نوع من المرض .

ومن ثم فإن موقف أودن تجاه الإنسان والمجتمع موقف إكلينيكي علاجي فهو يشخص المرض ويقترح العلاج . وكانت انجلترا في الثلاثينيات من القرن العشرين تبدو له معتلة ، ومرجع ذلك إلى ازدياد البطالة وزحف العدوان الفاشستى في أوروبا وأفريقيا وفشل الطبقات الانجليزية التقليدية الحاكمة في أن تضطلع بمسئولياتها كما كان يبدو لأودن ، ووجد في كتابات فرويد ما بدا له مفتاح الفشل الداخلى لأفراد الطبقة العليا فقد حال المذهب التطهرى التقليدى والزخرف المعهود بينهم وبين أن يكونوا صادقين مع عواطفهم ورغباتهم . فقد ذوت « الخيرية » منهم واستحالت إلى مجرد « وقار » وأصبحت بلاءً عليهم ، هذا هو ما شعر به د. هـ لورنس D. H. Lawrence أيضاً وقد مالوا إلى أن يكونوا عُصابيين مهوسين شواذ ، رجالاً قد استولت عليهم تفاصيل هواية مسيطرة تنأى بهم عن الحياة مثل هواية جمع الطوابع أو مشاهدة الطيور... وإن كل هذه الأنواع من الاتجاهات الدفاعية الذاتية المراوغة كانت تمثل بالنسبة لأودن ما كان يسميه « العدو » ، وكان العدو باختصار هو الشخص الذى يتحاشى الاشتباك مع حقائق موقفه الأليمة ، ومن ثم فهو الذى يزداد مرضه العقلى سوءاً مفضياً في النهاية إلى مرض عضوى .

ومن ناحية أخرى وجد أودن في كارل ماركس Karl Marx ما كان يعتبره مفتاح الفشل للطبقات الحاكمة كجماعة قائمة بذاتها ، ولقد فسر فرويد فشل هذه الجماعة بكونها (أفراداً) — فإن الطبقة الحاكمة كأفراد قد صارت تعاني من مرض أخلاقى إذ إنهم رفضوا أن يعترفوا بحقيقة العاطفة والرغبة ، ورفضوا باعتبارهم جماعة أيضاً الاعتراف بانهار طراز قديم من المجتمع ، ووجود قوى اجتماعية تطالب بمولد طراز جديد . وغالباً ما كان

يشار إلى أنه من التناقض أن يكون هؤلاء الشعراء الشبان أنفسهم أعضاء في الطبقة الحاكمة بينما هم بأشكال مختلفة أكثر تطرفاً في أفكارهم من العامل البريطاني ، وأنه كان ينبغي عليهم أيضاً أن يجتذبوا القراء الشبان من طبقتهم بشكل رئيسي . أما شعر أودن وأصدقائه فقد بدا لقراء الطبقة العاملة مُلغزاً غامضاً ولم يتخذ الشكل الذي كان ينتظر للشعر أن يتخذه مثل شعر ديLAN توماس Dylan Thomas ، وجورج باركر George Barker الذي غالباً ما يسوده الاضطراب الفكري لكنه أكثر مباشرة من الناحية العاطفية وأكثر تنميماً بالصور وقد وجد طريقه إلى جمهور الطبقة العاملة بشكل أفضل بكثير من غيره ، كما اكتشفت ذلك أثناء سنوات خدمتي في الجيش عندما كنت أحاضر وأقرأ للجنود . ويتسم الأسلوب الشعري لأودن وجماعته بقدر من الصرامة المتعمدة « وتحاشي العبارات الشعرية المستهلكة » والعامية المقيدة الأقرب إلى الجذب والخواء ، وجمال الصرامة هو آخر نوع من الجمال يحتمل أن يقدره الفقراء الذين حرّموا منه ولا يزالون يتحرقون شوقاً إليه . فهم يفضلون بشكل كبير التنميق وحيوية التعبير وقوته ولسة من « الحياة واللون » ، وهذا استطراد على أية حال . إن السبب الرئيسي الذي ترجع إليه العلة في أن شعر أودن ورفقائه كان لا يروق بشكل أساسي إلا لطبقتهم الخاصة — هو أنه كان يخاطب الإحساس بالذنب أو هذه المسئولية ، فقد كانوا يشعرون بأنه إذا ما كانت الأمور قد ساءت أوضاعها فلم يكن مرجع ذلك على الإطلاق أو بصورة كبيرة إلى خطأ العامل وحده . وقد يشعر قراء طبقة أودن أن الخطأ خطأهم وخطأ آبائهم بشكل رئيسي . والأعضاء الثوريون والمتطرفون في كل العصور كانوا في الواقع يأتون من أعضاء الطبقات الحاكمة — أكثر حساسية أكثر مما كانوا يأتون من الطبقة العاملة ذاتها .

ومن ثم ففي الوقت الذي كان يرى قراء أودن أنه وجماعته على حافة الشيوعية ، كان المفكرون الشيوعيون الأرثوذكس المتشددون قد بدأوا بالفعل إساءة الثقة بهم — بل إنني أتذكر أني قرأت مراجعة في صحيفة ماركسية لعمل من أعمال أودن الذي هو على قدر كبير من التأثير ، وإن كان على قدر كبير أيضاً من الغموض في الثلاثينات من القرن العشرين ذلك هو كتاب « الخطباء » وقد اتهمت هذه المراجعة أفكار الكتاب بأنها أفكار فاشية

ويُعد هذا الاتهام بشكل من الأشكال اتهامًا ظالماً ساذجاً وغير دقيق ، ومع ذلك فإن ما نطلق عليه أساطير أودن وجماعته أو ما نسميه ببساطة خصائص المسرحية الشعرية في مواجهة فكرهم الأصيل ، ربما كان له علاقة بالأساطير الفاشية أكثر من علاقته بالأساطير الشيوعية . وقد كتب أودن في « الرواد » عن الأبطال المستوحشين والمكتشفين وملاحى الجو ، ومتسلقى الجبال ومجموعات صغيرة متفردة من الكشافة الذين يعبرون حدود الأعداء وعصابات المتأمرين بكلمات السر . ولقد لقيت هذه الكتابات باعتبارها رموزاً استحساناً مباشراً لدى الفاشيين الرومانسيين من الشبان الألمان أو الإيطاليين ، بالرغم من أن تفسيرهم الفكرى لهذه الرموز كان مختلفاً تماماً عن ما يراه أودن ؛ ويتطلب الشعر الشيوعى استخداماً لرمزية المعاناة الكبرى للجماهير ، أو بالأحرى لا يتطلب هذا الشعر رمزية أو ترميزاً على الإطلاق ، وإنما يتطلب مخاطبة مباشرة لهذه الجماهير وإطراءً مباشراً ونبرة من نبرات الحث المباشر ، وتصويراً مباشراً لأنشطتهم وآلامهم . ولا ينبغي أن يكون هذا الشعر مُلغزاً أو إيحائياً أو غامضاً ، ولا ينبغي أن يطالب الجماهير بمستويات ثقافية تشعرهم بالنقص أو تضعف نضالهم — وإلى هذا يرجع السبب في أنه من العسير أن نكتب الشعر الشيوعى الأرثوذكسى المتشدد أو أن هذا هو العلة في أنه عندما يكتب شيئاً من الشعر يلتزم بهذه القاعدة من وجهة النظر الشيوعية ، لا يبدو لنا في الأغلب أنهم شعروا وإنما هو شيء آخر — بلاغة ودعاية وترتيلة رسمية .

من غير الصواب أن نصف شعر أودن وأصدقائه بالشعر الفاشى ، باستثناء استخدام الشيوعيين لهذه الكلمة لوصف كل مايفشل على المدى القصير أو البعيد في خدمة المصالح الشيوعية بما فيها الفكر الموضوعى في بعض الظروف إلا أنه من المحتمل على المدى البعيد أن تكون الأهمية العلمية لشعر أودن وجماعته متمثلة في إيقاظ الإحساس بالمسئولية الاجتماعية بين شبان طبقهم أكثر من أن تكون إيقاظاً لوعى الطبقات العاملة . وما تنطوى عليه أعمال هؤلاء الشعراء حتى شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين هو الميل الشعورى القوى إلى التراث الذى ظهر بشكل أكثر جلاءً في أعمالهم المتأخرة وكما سبق أن ذكرت فإن الشاعر الوحيد من بين هؤلاء الأربعة الذى غير اتجاهه بشكل أقل وضوحاً ، والذى ربما لم يتغير تغيراً

كاملا وإنما ازداد نضجا منذ الثلاثينيات من القرن العشرين هو لويس
ماكينيس Louis Mac Neice .

لم يكن ماكينيس يوما ماركسيا بل لم يظهر يوما تعاطفا كبيرا مع الماركسية
ولقد كان موقفه ولا يزال هذا الموقف الذى نسميه فى انجلترا موقفا «تقدما
ليبراليا» قد يختص به من يصوت فى جانب حزب العمل ، وإن لم يأخذ بعين
الاعتبار بعض الخلافات الاجتماعية التقليدية للوظيفة والوضع الاجتماعى أو
الأخلاقى ، والآداب باعتبارها خلافات غير مرغوب فيها لذاتها . ويكاد أن
يكون ذلك مناقضا للواقع إذ إن التنوع داخل الوحدة أمر مرغوب فيه
والشكل المفروض أمر غير مرغوب فيه . وهو موقف من لا يرغب فى أن يرى
الدولة تسيطر على الفكر أو الفن أو أطر الحياة الفردية الحرة الجسورة .
ولا يزال ماكينيس متطرفا على نحو من الأنحاء . ويرى هذا الشكل من
المذهب المتطرف أن مهمة الإصلاح السياسى تتمثل فى تخفيف أو إزالة — إن
كان ذلك ميسورا — الشرور الحقيقية القائمة ، وهى المهمة التى تحافظ على
الجهاز العام المحرك للحياة سلساً منضبطاً دائب العمل ، وإن لم يتمثل هذا
الدور بكل تأكيد فى إزالة المؤسسات القائمة والإطاحة بكل الامتيازات
الاجتماعية القائمة بهدف تأسيس عالم جديد من القاعدة . ويكاد هذا
الموقف الذى حاد قليلا عن المحور أن يكون هو الموقف النمطى للمفكرين
الإنجليز منذ الحرب ، وإلى هذا يرجع السبب فى أن ماكينيس ظل قادراً على
تعصيد وتعزيز هذا الموقف بينما اضطرب رفاقه إلى التراجع عن موقفهم الأكثر
درامية وإن كان أقل واقعية فى الثلاثينيات من القرن العشرين . وكان
ماكينيس بطبيعة الحال رائدا لهذا الموقف فى أوقات عصيبة حين كاد أن يبدو
هذا الموقف موقفا ثوريا .

لقد ظل أودن وسبندر وداى لويس وماكينيس ينظر إليهم بشكل عام
ومطلق من قبل أشياعهم العسكريين — على أنهم حيال الموقف المعاصر فى
الثلاثينيات من القرن العشرين ، أصحاب اتجاه مناهض للفاشية ولا تزال
الحقبة التى عاشوها مثال جدل ونزاع ، ولا أتصور أن هناك نقدا أدبيا
خالصا لأعمالهم ينطوى على قيمة كبيرة . ونجد أن كل من يكتب عن حقبة
الثلاثينيات من القرن العشرين متشيع لهذه الحقبة بشكل أو بآخر ، ولم يكن
هناك من يستطيع أن ينسى الشعراء وينظر فى أمر قصائدهم بشكل

مستقل - ومع ذلك فإن التنسيق الدائب للكلمات هو الذى يضمن على
الشعر بقاء أكثر مما يضيفه عليه الاستحسان العابر المحدود بالزمان والمكان .
لنبحث إذن عن تنسيق الكلمات فى بعض المقتبسات من كتابات هؤلاء
الشعراء ودعنا فى الوقت عينه نتناول بالفحص والدرس هذه المقتبسات
بهدف توضيح فهمنا للتميز الفردى لكل شاعر من هؤلاء الشعراء .
وهناك أربع قطع لكل من أودن ، سبندر ، داى لويس وماكنيس نسوقها
تباعاً :

١ - يا الحسن طالعى ، هذا الموضع من الزمان والمكان
مكانى المختار للعمل والإثارة
هنا : نسائم الصيف الطرية
وسويغات الاستحمام والأذرع العارية
وعبر أراضى الاخضرار يتهاذى المتسكعون
كلها مواضع تروق لعين الوافدين

وفى حلقة مع صحبة الرفقاء .
أجلس فى هدأة المساء
مفتونا مثل الأزاهير
وبواكير الضوء تنسل من مكلنها
متدرجة بكل تضرعه الخانى الوديع
وطاقاته ومنطقه المنيع .

وبعد زمان ورغم فراقنا
لم يزل يعود بنا الحنين إلى تلكم الأمسيات
لم ينظر الخوف فى ساعته
والأحزان الهائلة تبخترت وازورت عن الظل
ووضعت على ركبتينا أنوفها
ثم وضع الموت كتابه .

٢- دائب الفكر أنا فيمن كانوا حقاً عظماء
أولئك الذين حفظوا وهم أجنة تاريخ الروح
عبر دروب الضوء حيث تصير الساعات شموسا
صادحة دون نهاية - الأمنية العذبة هي تلك
الشفاه التي مازال بها مس من نيران
تحكى عن الروح المتسريلة من الرأس إلى القدم برداء الألحان
أولئك الذين جمعوا من أغصان الربيع
رغبات تقاطرت على أجسادهم كما الزهور

٣- برغم كل الأشياء وأحيا هنا
أحيا كمن يحيا بين قوتين جماهيريتين
لا ينجيه منها حياد والتزام
ولا يبهجه انشغال واهتمام
مثل هذا سوف لا يترك حياً
الجناح البريء سرعان ما تغتاله اليد الغادرة.
والأنجم السيارة تتلاشى في الفجر الأرجواني
عندما يصطرع عالمان .

زحف الحياة الأحمر
يتيه متعاليا
ينشر لونا دمويا ضافيا
يوقع أغنية على صحيفة فريدة
يصنع أحزانا لها أعماق أغوارها بعيدة

لنمض إذن برغبات جديدة
هنالك حيث اعتدنا البناء والحب
لا أرض للإنسان فالأشباح وحدها تحيا هنالك والجنان
بين جحيمين من النيران

٤ - ثم تترنج الستائر بغثة داخل حجرى
النباتات ذاوية - وتروح الطيور إلى موطنها متناقلة
وعلى الأشجار تزدوى الزهور البيضاء دون ما جدوى
ويصمى المطر قطرات تملأ العيون

الآن ، يهبط التطهير ، يهطل هطولا لا يذهب بالأدران
يُفتق أزاهير أخيلتنا العريقة
وهوى نفوسنا وعواطفنا العتيقة
وحبنا للصباح .

ظلام النصف بعد الثامنة رسول الليل ،
سحب أشبه بينان يتهدم ويرق يغمر الأرجاء
بشرى ، سيف الملاك الكبير المسوس
خطف الأبصار حين امتشاقه من غمده

لو أنك تظهرين وتتحدين البلور
أسوار المطر وخنادق الرعد ذات الغور البعيد
لو أنك تظهرين لسوف أفيض سعادة
الآن وليس بعد الآن .

نلاحظ في المقطوعة الأولى لأودن الحركة القوية المنتظمة للمقطوعة
الشعرية حتى إن القصيدة تبدو وكأنها تطالبنا بقراءتها بصوت مرتفع والحركة
تتسم بالبساطة وهى من بحر العميق مع الاستبدالات المعتادة :
ياحسن طالعى ، هذا الموضوع من الزمان والمكان
مكافئ المختار للعمل والإثارة .

وليس فى القطعة صدع ولا ارتجاج بل إن بها حركة متهادية كإيقاع
خطو الجواد . وليست هناك مصاعب نكتنف نسق الكلمات باستثناء هذه
العبارة :

يا لحسن طالعى ، هذا الموضع من الزمان والمكان

وتعنى هذه الجملة معنيين فى وقت واحد : قد تعنى أن :

هذا الموضع من الزمان والمكان محظوظ

وقد تعنى على سبيل الحذف : أنى أنا المحظوظ .

أو قصد بها على الأرجح أن توحى بكلتا هاتين الفكرتين ، فلو أن اتساق الكلمات وترتيبها هو ذاك الذى تختص به المحادثة فكذلك يكون اختيار الكلمات . إن اختيار الكلمات فى الواقع يوقظ القارئ الذى ربما يهدهه الوزن ويرىحه راحة كبيرة ، بيد أن الحركة المهتزة فى نفس الوقت تجعله يرتضى الاختيار المتبدل والمثير أحيانا ، أو الاختيار الحاد اللاذع للكلمات . وعبرة «مع صحبة الرفقاء» قد تبدو أكثر ملاءمة فى خطبة فى حفل جوائز مدرسية أكثر من ملاءمتها لقصيدة من الشعر إذ يحتملها الوزن ويضيف إليها مشاعر رومانسية معينة ، وكذلك يضيف الوزن أيضا إلى عبارة «يتهاذى المتسكعون» التى توشى بعبارة من عبارات النشرة الوصفية عن فندق ساحلى . فلو أن هذه العبارات متبدلة بشكل متعمد مؤكد فإن الأبيات :

هنا نسائم الصيف الطرية

وسويحات الاستحمام والأذرع العارية .

تعود بنا إلى الوراء قليلا ، فالوزن التقليدى وحركة المقطوعة قد أيقظا فينا مايسميه د. ريتشاردز Dr Richards «استجاباتنا المخترنة» . فنحن نتوقع أن تكون «نسائم الصيف» «لطيفة» و«مريحة» بل «وشافية» ويذكرنا أودن بأن أحد أسباب حبنا للصيف يرجع إلى أن الاستحمام مع الآخرين لو كانوا يتمتعون بالرشاقة والجمال أمر مثير إثارة جنسية لطيفة وفى نفس الوقت نجد كلمة (الطرية) كلمة طريقة بها لمسة من العامية ، كما نجد التأكيد على العنصر غير الجنسي أو الجنسي البريء فى «الأذرع العارية» ، «والسيقان العارية» كان بكل تأكيد سيحظى بتأثير آخر أكثر حدة . ويعنى هذا التأكيد أن هذا العنصر الجنسي ماهو إلا شئ دقيق لطيف حالم مثير للتأمل وجزء من الجو العام للصيف اللطيف . وليس من المفروض أن نبالغ فى التأكيد على هذا العنصر وإنما ينبغى أن يوضع فى موضعه الصحيح . إن المتعة الحقيقية التى يفكر فيها أودن هى متعة الحديث الحر الطليق بين مجموعة من

الأصدقاء أغرتها روعة المساء اللطيفة بالخروج ، فراحت تجلس في الهواء
الطلق على شكل دائرة ، وهذا الموقف أخرى بالتذكر مثلما كان ووردزورث
يتذكر لحظات نشوته النائية فوق التلال في مواقف أخرى أكثر صعوبة والأمر
الجوهري في موقف القصيدة يتمثل في الانتصار العابر للجو الصحو الجميل
والمناخ الودود الذى يشمل إحباطات وتوترات شبان عصرنا الأذكىاء :

لم يزل يعود بنا الحنين إلى تلكم الأمسيات
لم ينظر الخوف في ساعته
والأحزان المائلة تبخترت وازورت عن الظل
ووضعت على ركبتيها أنوفها
ثم وضع الموت كتابه

وتعد هذه الأبيات نماذج لإحياء أودن الرائع عند بداية كتابته لأمر
كانت بكل تأكيد تبدو لغالبية الشعراء والنقاد حيل التجسيد الشعرية البائدة
من القرن الثانى عشر . وتكتسب هذه الحيل لدى أودن حيوية وحياة ، إذ
إنه يجد الصورة الملائمة الدقيقة لهذه الحيل الشعرية - فعالة الشخص
الموتور بشكل دائم والذى ينظر إلى ساعته - ليست السمة الوحيدة للرجل
المذعور لكنها تصبح لدى أودن رمز الذعر نفسه - فهي تزيد فكرة الخوف
تجسيدا وواقعية بالنسبة إلينا . وهذه الأبيات التى هى مخلوقات جميلة
مروعة ، والتى تتيح أخيرا الفرصة لنفسها فى أن تنعم بالبرقة والجمال إنما
تجعل فكرة الخوف لدينا بشكل من الأشكال أكثر واقعية .

والبيت الرائع : ووضع الموت كتابه

يذكرنا بالطالب الشاب جالساً وحده فى زاوية يتظاهر بالقراءة وهو
يتوارى خلف كتابه لفرط خجله أو لافتقاره إلى الشجاعة الكافية للمشاركة
فى الحديث . ونوع الموت الذى يدور بخلد أودن هنا ليس هو الموت
العضوى بقدر ما هو تقهقر عصبي مذعور بعيداً عن الحياة . ومن ثم فهو
يقدم إلينا فى هذه الأبيات مناخاً ومشهداً وتعليقاً أخلاقياً من نوع أصيل .
ونجد أنفسنا مضطرين إلى مراجعة مواقفنا حيال أمور عديدة ، وأول هذه
الأمور جميعاً هو أكثرها إمتاعاً فى الأجازه الصيفية ، ولامندوحة لنا قبل كل
شيء عن الاعتراف بأن هناك مزيداً من الحس المادى فى هذه القصيدة أكثر

مما نتصور . وحيث نجد الإحساس بالصدقة هو العنصر الرئيسى . لكن أودن يسأل ما جدوى هذا الإحساس بالصدقة ، ويجب إنه يمكننا من قهر خوفنا وتوترنا ويقاسمنا أحزاننا .

ومن ثم فقد نميل إلى تعميم القول بأن أودن يروقه أن يبدأ بموقف مادى ملموس ، ويروقه أن يستخلص من هذا الموقف درساً أخلاقياً ، وإن كان يروقه أيضاً أن يعبر عن هذا الدرس بطريقة مادية ملموسة أقل تجريداً فى صياغتها وأكثر استخداماً للصور الرمزية أو الإيحائية – وهو يفضل بوجه عام الأشكال الشعرية الصارمة نوعاً ، بل إن انتظام حركة قصائده قد يصبح انتظاماً آلياً إلى حد ما . ونجد فى هذه المقطوعات إيماء طفيفاً باهتزاز الحركة ، بل إن نفس الأوزان المنتظمة إنما تستخدم لهددة القارئ وإبعاده عن الحذر والترقب . كما أن القارئ يطمئن ويستقيم كذلك إلى العبارات العامة أو الدارجة ، أو الاستخدام المتعمد أحياناً للعبارات المبتذلة المستهلكة : «وعبر أراضى الأخضرار يتهادى المتسكعون» .

ومن ثم نجد أودن بعد أن دعم موقف الثقة ، قادراً بشكل تدريجى على نقل منظور القارئ وحمله على تغيير وجهة نظره السابقة . ويعد أودن شاعراً يتمتع بقدرات متعددة متنوعة واسعة إلا أن هذه التعميمات إنما تنطبق على الأقل على قدر كبير من إنتاجه الأدبى .

أما الفقرة الثانية لسيندر فتختلف اختلافاً تاماً من حيث النبرة ، فهى بالدرجة الأولى لم تكتب بقواف من قوافى الشعر ، وإنما كتبت كنوع من الشعر الحر الخالص والذى يستطيع فى الوقت ذاته أن يحتوى على أبيات من تسعة مقاطع مثل : «أولئك الذين جمعوا من أغصان الربيع» وأبيات أخرى من ثلاثة عشر مقطعا مثل :

«تحكى عن الروح المتسربة من الرأس إلى القدم برداء الألمان»
ويوسعنا أن نجد بيتاً أو بيتين من الممكن تقطيعهما بشكل منتظم إلى حد ما . « // صادحة / دوى ما / نهاية . // الأمنية / العذبة / هى تلك »
لكننا لسنا بوجه عام نبحث عن الوقع المنتظم المتكرر كذاك الذى نجده فى مقطوعة أودن . فنحن نفكر على الأرجح فى عدم انتظام وزن لغة الشعر الحر حين يستخدم هذا الشعر فى مسرحية يصبح من الممكن للبيت ذى المقاطع العشرة أن يُشد أو يرخى وفقاً لمتطلبات البلاغة .

ومن الأمور التي تساعدنا على تحديد اختلاف سبندر عن أودن أن نقرر أن هذه المقطوعة هي من المقطوعات البلاغية أو أنها أشبه بالخطبة بشكل لا يتصف به أودن ، وأننا عندما نقرر كما يقرر النقاد ذلك في أغلب الأحيان أن سبندر حين مقارنته بأودن يكون شاعراً غنائياً نموذجياً ، فلا نعني بهذا التقرير إيقاعه الشعري بشكل دقيق . والذي يشغل أذهاننا هو استخدام نوع من الصور يرتبط بشكل تقليدي بالشعر الغنائي كما يرتبط بنوع معين من المفردات اللفظية مثل إعادة وتكرار فكرة الغنائية في هذا اللقام ، «الأغنية» و«الغناء» واستخدام العبارات العاطفية المستهلكة مثل «الأمية العذبة» ، «شفاههم التي مازال بها مس من النار» ، «رغبات تقاطرت على أجسادهم كما الزهور» . والابتدال في هذه العبارات لا يشبه الابتدال في عبارة : «يتهادى المتسكعون» . ويستخدم أودن في القصيدة عبارة قد تأتي من لغة نشرات الفنادق . أما سبندر فيستخدم عبارات تألفها ونكاد نضيق بها في أنواع أخرى من الشعر إلا أنه يلبسها إطاراً إيقاعياً بلاغياً ، وتضفي إيقاعاته تأثير الصديق الوفي ونشعر أن استخدام العبارات المستهلكة قد يكون جزءاً من هذا الصديق : والسؤال الذي يطرح نفسه هو : لماذا يصوغ سبندر عبارة جديدة لفكرة قديمة ؟

والفرق الآخر الملحوظ بين فترتي كل من أودن وسبندر هو فقدان المادية الملموسة أو الافتقار إلى إجابات محددة قاطعة على استفسارات مثل هذه : «من ؟ متى ؟ ماذا ؟ أين ؟ كيف ؟» منتشرة في مقطوعة سبندر من أولئك الذين كانوا حقاً عظماء ؟ ومتى ازدهروا ؟ وماذا صنعوا من الأشياء ؟ أهم شعراء أم فلاسفة أم علماء أم جنود ، أم مصلحون إنسانيون أم مجرد أقوام عاديين طيبين مخلصين بشكل غير مألوف يعيشون في ذهن سبندر ؟ ونعلم أنهم أولئك الذين ترسموا وهم أجنة تاريخاً ولا يعني هذا أكثر من أنهم ترسموا طريق تطورهم المستقيم ، ولكننا لانعلم شيئاً عن ماهية هذا الطريق — وقد نتساءل عن معاني الأبيات ذات الروعة والحيرة المذهلة :

عبر دروب الضوء حيث تصير الساعات شمساً
صادحة دونما نهاية .

وسواء كان بمقدورنا أن نتصور الشمس تفرش الدروب أو نتصور أن هذه الشمس تغنى ، أو نتصور الساعات دون نهاية ، فإن هذا التصور

برغم ذلك يعد نقداً أجوف عياباً . وبالرغم من أنه من الميسور أن تحدّد المعنى النثرى والذي يقول : «وعبر دروب حيواتهم المشرقة لم تكن فيما يبدو شيئاً يمضى عابراً ، وإنما هو شيء أبدي كالشمس» . فإننا مع ذلك نجد هذه العبارة في النثر عبارة عاطفية وجوفاء بكل تأكيد ، أو نجدها عبارة في حاجة إلى تعزيز بالتفاصيل المحسوسة الملموسة . ومن الغريب أن إعادة التنظيم المنطقي للعبارة ليس على وجه التقريب مثيراً من الناحية الشعرية مثل الإثارة التي يولدها التعبير غير المنطقي ، أو ليس مثيراً على الأقل مثلاً يكون التنسيق الخيالي للصور – ولا يروق لي أن أفسر سبب غرابتها على أسس من القواعد العامة وعلى المرء أن يلاحظ العلاقة المترامية بين الشفاء التي بها مسّ من النار التي تحكى عن الأرواح وبين الأجساد التي تقاطرت عليها رغبات كما الزهور ويعنى سيندر بعبارة «حقاً عظماء» أنهم لا يضحون بالجسد من أجل الروح أو بالروح من أجل الجسد .

إلا أن أبيات الشعر تُطوق التطورات بين هذين القطبين اللذين يوجدان في داخل غالبية الناس حتى العظماء منهم ، ومن الملحوظ أيضاً أن الرغبات قد يتم الحديث عنها في بيت واحد على أنها تجمع متماسك بينما نجدها في البيت التالي تتساقط هينة وتتدفق على سبيل الافتراض ثم تتوارى مثلما تتوارى الأزاهير من الأشجار . وقد يقرر المرء في إيجاز أن مقطوعة سيندر تعبر في بيان مهيب عن عواطفه العميقة الصادقة نحو تصور عام ، ذاك هو العظمة الإنسانية الحقيقية ، لكن أمر تطبيق هذا التصور متروك للقارئ ، وبالرغم من هذا يشعر القارئ أنه مما يجانب الصواب أن يخضع فكرة القصيدة لحالات بعينها . والجو السائد أشبه بجو خطاب عام ، قد يكون خطاباً وطنياً حماسياً ، أو خطاباً يلقي تكريماً لرجل عظيم يعتزل الحياة العامة ، وفي هذه المناسبات تتغافل عن أخطاء الإنسان أو أخطاء الدولة إذ تنثني عليهما ، بينما لانثني على الإنجاز بقدر ما تنثني على النموذج وللثال . ولا يثير سيندر عواطفنا نحو الإنسان الفرد بقدر ما يثيرها نحو أعلامنا بالعظمة الإنسانية ، وأتصور أن أعلامنا بالعظمة هي بصورة أساسية البراءة والسعادة . والأمر الذي يميل المرء لأول وهلة إلى نقده باعتباره غموضاً وإبهاماً في عرضه – هو في الواقع الأساس الجوهرى للتأثير الشعري الخاص الذي يرمى الشاعر إليه . إن النقد الأكثر تعميقاً والذي قد يميل بعض الناس

إلى توجيهه نحو التأثير المراد بعينه يتمثل في أن هذا التأثير يشهد إثارة العواطف الشعرية دون أن يقدم «المعادل الموضوعي» لهذه العواطف أو يستهدف حملنا على مشاركة سبندر في استجابته الشعرية دون أن يضعنا في موضع يتمثل فيه موقفه كاملاً . والمقابلة بين أودن وسبندر أمر يشير الاندهاش والانهار إذ إننا نجد عرض الموقف في أعمال أودن عرضاً مركزاً حقيقياً ملموساً ، وإن كانت الاستجابة التي أريد أن نستشعرها استجابة ملتبسة مشكوك في أمرها . وعلينا أن نلاحظ أن هذا الأسلوب البلاغي الصارم لدى سبندر يحول بينه وبين التوصل إلى حيل معينة يستخدمها أودن بتأثير عظيم ألا وهي : الطلاقة والملحة والسخرية والازدواجية بوجه خاص . والحيل الأدبية التي نستطيع بفضلها أن نرى مجموعة الأحداث ذاتها إذا نظر إليها بمعايير مختلفة ، مضحكة ومحنة ، وضيفة وبطولية ، مثيرة وساذحة تافهة وقيمة في وقت واحد .

ومرة أخرى نقول إن مقطوعة داي لويس Day Lewis مثل مقطوعة أودن هي قصيدة لاتتخذ من الحالة النفسية محوراً تدور حوله وإنما تدور حول موقف ما ، وقد نطلق على قصيدة سبندر عبارة : قصيدة تدور حول الحالة النفسية ، والموقف المراد هو الموقف النمطي للمفكر الشاب في الثلاثينيات من القرن العشرين والذي حاصره نوعان من النيران ، نار الفاشية ونار الشيوعية ، وهو مدرك للقصور العاطفي أو العلمي في موقفه التقليدي الليبرالي وعلى النقيض من أودن لايعرض داي لويس على أنه حال موقفه بلغة المحسوس الشخصي ، وإنما يعرضه في عبارات مثل التي نجدها في الصحف السيارة ، تجريدات واستعارات زاوية ، أو استعارات لاتتسق مع السياق العام مثل هذه العبارات : الطرق الزراعية ، شواطئ الاستحمام ، وجماعة من الأصدقاء حول مائدة وهلم جرا . . . ودعنا نلاحظ التجريد في عبارة «قوتين جماهيريتين» في المقطع الأول فهي توحى بتعبئة الجيوش ، وبدول تعد العدة للحرب في آن واحد ، ومع ذلك فلا نرى الجيوش أو نتصور الدول كطوائف من الشعب فنحن نتصورهم في ضوء الأشكال المجردة . فالبطل هنا أشبه بدولة حائزة لنقل دولة مثل بولندا عرضة لأن تسحق بين روسيا وألمانيا — لاينحيها تبنى موقف محايد ولن يثلج صدره الاحتلال وهو ينصرف عن شئون الحياة العامة ، ويحقق نجاحا

في عمله الخاص ، ولست أدري إذا ما كان داي لويس على وعي أيضا بالمعنى الآخر لكلمة احتلال ، والتي تعنى الاحتلال من قبل سلطة عدوانية والتي لم تحظ باستخدام عام في الثلاثينيات من القرن العشرين وإن كانت عند الاسترجاع والاستعادة تزيد معناه ثراء . وإن تبنى موقف محايد لن يتيح للتحاليد الليبرالية أن تقاوم ضغط الشيوعية والفاشية وهو في أوج حدته ، فإن قوتها المؤثرة كغاية في الشدة والعنف وقبول الاحتلال يعنى أنه يبيح القهر لنفسه من قبل واحدة أو أخرى من هذه العقائد العقلانية ، إلا أن حالة الاحتلال ليست هي الأخرى بالتجربة المشرقة بالنسبة لليبراليين السابقين . والمقطوعتان التاليتان أكثر ضعفا إذ إنها يتقلان من تجريد ملائم إلى استعارة مبتذلة : إن البطل الذي يمثل دولة حاجزة بشكل ملائم ودقيق يستحيل إلى تصور عاطفي مثالي «للجناح البريء» فلو أن «الأنجم السيارة» تتلاشى في «الفجر الأرجواني» فإنها ترتفع مرة أخرى عندما يهبط المساء ومن الطبيعي أن يتم ذلك رويدا رويدا . وماذا يعنى الشاعر «بالأنجم السيارة» . إن داي لويس يفكر في استعارات مثل ؛ «أن تشد رحال مركبتك إلى نجم من الأنجم السيارة» . ومن الطبيعي أن يعنى بعبارة «الفجر الأرجواني» الثورة الشيوعية . وعلينا في فترات الثورة أن نهجر أحلامنا وطموحاتنا الخاصة إلا أنه ينبغي عليه أن يجعل مايسميه د . ريتشاردز بأداة الاستعارة معنى ومضمونا . وهذه «الأنجم السيارة» التي تختفي إلى الأبد لاتعنى بذاتها أكثر مما يعنيه «زحف الحياة الأحمر» الذي «يتيه متعاليا ينشر لونا دمويا ضافيا» ، وهكذا في المقطع التالى . ونحن نعلم أن السيد داي لويس يعنى أن الثورة سوف تنهض بهذه الأعباء ، وسوف تحمل كبرياء الفرد على الاعتدال ، وسوف تحقق الإحساس بالهدف المشترك ، وتجعل من الشعر أداة لها وتستغل آلام الجماهير المكبوتة استغلالا ثوريا وهلم جرا . . . إلا أن «الزحف الأحمر» والذي يشير إلى «الدم المشترك» يشير إلى أن تلك العملية السيامية متوازية مع عملية طبيعية أو عضوية ، وليست هناك عملية من هذا النوع . إلا أنه إذا كانت هاتان المقطوعتان على قدر من الرداءة ، فإن المقطع الأخير مقطوع يتسم بالجمال مثلما يتسم المقطع الأول :

لنمض إذن برغبات جديدة
هنالك حيث اعتدنا البناء والحب

لا أرض للإنسان فالأشباح وحدها تحيا هنالك
والجان ، بين جحيمين من النيران .

وهنا نجد الاستعارة مرة أخرى هي تلك التي تقول «محاصرين بين
جيشين الآن وليس بين دولتين في أرض ليست للإنسان ، أو في مساحة بين
خندقين في المعارك الواقعة في الحرب العالمية الأولى . والليبرالي الذي يحاول
اليوم أن يبقى على عاداته الحياتية القديمة لأشبه بالإنسان الذي أطلق عليه
النار من مجموعتين من الخنادق . ولا مناص له من أن يكتسب فلسفة جديدة
«ويعمى برغبات جديدة» إذ إن الشبح وحده هو القادر على النجاة من النار
التي تطلق من كلا الجانبين . هذا ما يصرح به المقطع الشعري وإن كان يبدو
لى من الناحية العاطفية أنه يضيف ما هو أكثر من هذا . وأعتقد أن السيد
داى لويس يسلم بالموقف الليبرالي بصورة أكثر مما كان يقصد إليه . والعبارة
الليبرالية التي تقول : «لا أرض للإنسان» تنطوى بعد كل شيء على
الخاصية التي تنطوى عليها البيت : «هنالك حيث اعتدنا البناء والحب»
وحيث تقع خنادق الشيوعيين والفاشيين ، وحين يحاول الآن أن يقتل بعضنا
بعضاً وقد امتلأ كراهية وحقدًا . وارتباط كلمة «الأشباح» بكلمة «النار»
أخرى أن توحى بشبح قادم من نار المظهر لمشاهدة نيران البنادق في حروبا
بالرغم من أن هذه التورية قد تكون غير مقصودة مثل التورية التي تنطوى
عليها كلمة «الاحتلال» وتقييم الشبح من وجهة نظر تفضيله وتمييزه قد
يكون اليوم في عبارة «الأرض للإنسان» تقييماً للأحياء الذين هم الآن في
جحيم جهنم .

وحركة الشعر بتأثيرها ذى الحزن العظيم والآية بشكل جزئى من
التكرار الكائن في موقفين حسيين متقابلين من حروف المد الممطوطة ، إنما
تضفى هي الأخرى تأثيراً لقرار يدعو إلى التخلي عن الموقف الليبرالي المؤلف
من العزوف البطيء المتناقل : كما نلمس ذلك في هذين البيتين :

لنمض إذن برغبات جديدة
هنالك حيث اعتدنا البناء والحب

ويعقدورنا في الواقع أن نقرر أن الخصائص الخاصة للسيد داى لويس كشاعر
هى على الأرجح قدرته على معالجة الأفكار المجردة وارتباط هذه الأفكار

بعضها ببعض من الناحية الشعرية ، والدقة دون وعى بالعبارة المعقدة التي لها سمة مشتركة «بالملمحة» الفلسفية العقلية . ويتمثل ضعفه في وجود قدر من نحولة النسيج إلى حد أن هذه المقاطع لاتنطوى على الحقيقة المادية الملموسة في شعر أودن، ولاتنطوى كذلك على التركيز العاطفى في شعر سيندر— كما يتمثل ضعفه كذلك في استعداده لقبول اللغة المتداولة مثل : «الفجر الأرجوانى» و«زحف الحياة الأحمر» وهلم جرا . . دون أن يتساءل عما إذا كانت هذه العبارات قابلة للترجمة إلى استعارة شعرية ترجمة سليمة . ومنذ الحرب أصبح أسلوب السيد داي لويس يتسم بقدر أكبر من الاتساق والتماسك الملموس ، وهو بحق واحد من شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين الذين يكشف تطوهم منذ الأربعينيات من القرن العشرين عن تقدم لاسبيل إلى إنكاره .

ومن الواضح أن الفترة الخاصة بالسيد ماكنيس Mr Mac Neice تتشابه وكل هذه الاستشهادات من حيث جلائها المادى المحسوس وليس السيد ماكنيس مجرد شبيه بأودن ، يصنف فى إيجاز عناصر المكان : «سويغات الاستحمام والأذرع العارية» ، وإنما يستحضر مكانا بعينه وزمنا بعينه ، وأحداً بعينه ، فالعاصفة الرعدية الصيفية ترى من حجراته عبر حديقة بيت ريفى إنجليزى — فرصه لمجريات الأحداث رصداً دقيقاً كما نلمسه فى : «وتترنج الستائر داخل حجرق ، وتروح الطيور إلى مواطنها مثاقلة وعلى الأشجار تزدوى الزهور البيضاء دوغماً جدوى» — ثم نفق معه عند نافذته ونشعر بتسلسل هذه الأحداث ، إلا أن المنظر لا يقف وحده قائماً بذاته فهناك العاصفة الرعدية المنقضة والبرق والأمطار الهائلة نجدها كلها فى اجتياحها المفاجئ للحديقة أشبه بانسدال ستائر عليها رسوم فى أحد المسارح . ولدينا تغيير للمشهد وتبديل له ، تغيير للمشهد العاطفى وتغيير لالمشهد الخارجى . وبحقق هذا المشهد تطهيراً أو تطهراً مثلما تحقق لحظات التوتر الرفيعة ، هذا التطهير فى دنيا المسرح . كما يؤدى إلى التخلص من التوترات التى كانت تتعقب الشاعر وتلاحقه فى هذا اليوم من أيام شهر يونية مثل احساس التوتر فى الجو الحار انتقاراً للربند . ومثلما يحتاج المطر الزهور البيضاء فوق أشجارها كذلك تحتاج هذه الحالة النفسية الجديدة «أزاهير أنبياء العريقة وهوى نفوسنا وعواطفنا العذبة وعينا للصباح» .

ويجمل المطلع التالى العنصر الدرامى الهائل للمشهد بلغة الصور
الدينية الزخرفية :

«ظلام النصف بعد الثامنة رسول الليل ،
سحب بينان تهدم ويرق يغمر الأرجاء
بشرى ، سيف الملاك الكبير المسوس
خطف الأبصار حين امتشاقه من غمده» .

ونرى العاصفة كما نرى مشهدا رائعا ينظر إليه الشاعر نظرة شبه ساخرة
«الملاك الكبير المسوس» كما ينظر إلى ملائكة تدور ملتفة فى لوحة بريشة
روبنز Rubens — إلا أنه بالرغم من السخرية يشارك فى الرهبة والهيبة مثلما
يجعل التكوين البارع للوحة روبنز من المتفرج فى النهاية شيئا آخر أكثر من
مجرد متفرج ، ويوقعه فى أحابيل حلم الرسام المهيب .. إلا أن السيد
ماكيس يعد قبل كل شيء شاعرا إنسانيا وليست الطبيعة هى التى تثير
عواطفه ، وإنما الذى يثير عواصفه ، هو ما للطبيعة من صلة بالإنسان ،
ولقد عثر على رموز فى الطبيعة الخارجية ترمز إلى حالته العقلية إلا أنها حالة
نفسية داخلية وإن كل التوترات والتخلص منها مرتبط بحبه لشخص آخر
مثل :

«لو أنك تظهرين وتحددين البلور ،
أسوار المطر وخنادق الرعد ذات الغور البعيد
لو أنك تظهرين لسوف أفيض سعادة
الآن وليس بعد الآن .

تلك هى لحظة التخلص من التوترات ، لحظة الإحساس بالجلال
الإنسانى ، لحظة الخلفية الطبيعية الصحيحة التى تتسم بها القوة الدرامية
النبيلة للحب الإنسانى هذه اللحظة التى يعلو فيها صوت الشعر قائلا : لو
أنها تظهر فلسوف تكون اللحظة لحظة الانفراج والارتياح . لكن السيد
ماكيس شاعر واقعى ، ولا يفكر فى أن اضطرابانا العاطفية من المستطاع
تفريجها جملة واحدة فهو يدرك أنه يتعين علينا أن نشعر فى بناء حياتنا بناء
جديدا . كل يوم ، ويعلم أن المفاهيم القديمة التى نتخلصنا منها تميل إلى
التجمع مرة أخرى فى أشكال جديدة ، لذا نرده يقول : «لو أنك تظهرين
لسوف أفيض سعادة» . والآن وليس بعد الآن» .

وبوسعنا أن نقرر أن السيد ماكنيس أكثر اهتماماً من شعراء جماعته الآخرين بما هو شخصي أو مباشر بشكل حقيقي ومنشغل بما نراه ونحسه ، وبروابطنا الخاصة بالأماكن والناس وماتشكله هذه الاهتمامات من عقد عابرة متشابكة ، وهو بشكل واضح أقل مايكون تجريداً لهذه الأشياء . أما أودن فقد ظل يكتب عن السعادة الجماعية ، وظل سيندر يكتب عن العواطف المرتبطة بفكرة العظمة ، وظل داي لويس يكتب عن تورط الليبراليين ، ويكتب ماكنيس عن استجاباته المعقدة في مكان بعينه وزمان بعينه وعلاقة بعينها — لكننا نلمس التطور العام والدقيق للحياة الإنسانية ، وقد اشتملت عليه كتاباته الحيوية المباشرة . وإنى أقدر أنه من الناحية الإنسانية الخالصة يعد ماكنيس أكثر هؤلاء الشعراء حصافة واتزاناً ولا تظهر نقاط ضعفه على الإطلاق فيما قد اقتبسته من مقاطع شعره . وتتمثل مظاهر ضعفه في جعل الصور الجلية أو الأبيات الذكية المرححة تنضوى تحت نسق من الوحدة الكلية المقنعة ، وفي بعض قصائده المتأخرة الطويلة بحيث لا يحكمه شكل صعب صارم كما هو الحال في هذا المقام ، نجد لديه ميلاً إلى الكتابة بأسلوب عشوائي أرعن واتجاها نحو التهذيب الأخلاقي بإسهاب مستفيض ودون تطبيق صحيح أو قدوة وافية .

أما جون بتجمان (John Betjeman) فقد كان واحداً من أعظم شعراء الثلاثينيات أصالة وبراعة ، وما يعد سمة من سمات أصالته أنه كان يقف وحده في فترة سادت فيها الشلية . والسيد بتجمان شاعر أشبه ببعض الخمور لا يمتد تأثيره ، فهو يحقق كثيراً من تأثيره بالتلميحات المحلية الدقيقة إلى حد أنه من العسير أن نشرح للفرنسي إلى أي مدى هو كاتب جيد ، بل ومن العسير كذلك أن يدرك هذا الأمر الاسكتلندي الذي لا يتمتع بمعرفة وثيقة عن جنوب إنجلترا ، ولا يطالب قراءه بأن يضعوا في رؤوسهم شيئاً أشبه بخريطة لندن كي يحيطوا علماً بالكنيسة الأبرشية الأنجلو نورماندية في مدينة كنت ، أو بما قد اختفى الآن من حافلات الترولي التي تتناقص عدداً كلما انجھنا إلى هايبري أو حائط الكنيسة الفكتورية المتعددة الألوان . وشارع سفيورز ومنتره أبردين حيث يذق نوع من الأجراس في وقت واحد ، بيد أن ميله الشعوري إلى الأجواء الاجتماعية يتصف بالدقة والتخصص ؛ ونجد أطفال السيدة هاتكس يتهياون للرقص في مسكن قائم على شاطئ البحر :

«نورمان وجوردان يدوران بأحذية الرقص
يصعدان ويهبطان ، لكنها لا يستطيعان تشكيل رقصة ناعمة
ترتفع الأصوات تغنى : أحبابى هورتنز ،
تعلو الأنغام ، تعبر الحديقة ، ترقى فى أحضان البحر .
العمل اليومى المسجل يا قوب . يا أقاربى الفانون
لسوف أقوم أنا وجوردان بالغسل والتنظيف
نحن نعسكر هنا فى الخلاء نمرح ونتعاون
تقولها السيدة هانكس ولسوف يتسم الزائرون
عندما يرونهم جميعها يلتفون حول المكان»

وعلى سبيل المثال فمثلاً يحدد التسجيل لخبر الموسيقى الشعبية تاريخ
هذا الحدث البسيط كذلك تحدد نفس أسماء نورمان وجوردان وقوب ،
وتعبر «أقاربى الفانون» بالنسبة للقارىء الإنجليزى مكانة عائلة هانكس فى
واقعهم الاجتماعى الدقيق كما يحدد هذا الوضع أيضا سعادة السيدة هانكس
الجبرية إلى حد ما سعادتها بقيامها بأعمالها دوغما عون من خدم ، وسعادتها
بكل أفراد أسرتها وهم يسدون إليها يد العون . واعتقد أنه من المحتمل أن
يكون الأبناء على سبيل المثال قد ذهبوا إلى مدرسة من المدارس العامة على
قدر محدود من الجودة إلا أنهم لن يلتحقوا بالجامعة - ومن المحتمل أن
يكون دخل الأسرة شيئاً يقارب الألف جنيه سنوياً ، وهو مبلغ فى
العشرينيات من هذا القرن أكثر قيمة منه فى هذه الأيام . وذكره فيما بعد
لعبرة محزنة قد يوحى بأن السيدة هانكس أرملة لموظف حكومى هندى ،
وأن عائلة هانكس هى بصفة عامة أفضل أنواع الماديين المرحين ذوى
الوداعة والركة . كما أن السيدة هانكس هى أيضا أم من هذا النوع للمرح ،
صديقة لأطفالها لكنها تلزمهم وأصدقاءهم باتباع النظام واستخدامها لكلمة
«نحن» فى العبارة المسجلة يبدو وكأنه يتضمن هذا القول : «ومن الأفضل
لكم فى الوقت الراهن أن تتفقوا وأساليينا» .

وقد يظهر هذا الإيضاح لهذه الفقرة الخالية تماماً من التعقيد أمراً ساذجاً
مزخرفاً أجوف ولكنه يبين نوع خلفية التجربة التى ينبغى على قراء بتجهان
أن يسلموا بها إن قدر لهم أن يدركوا مراميها . وعلى القارىء بشكل أعم أن
يتقبل فى الوقت الراهن التحفظ العميق للسيد بتجهان بصورة متعاطفة حتى

إذا لم يعد هناك من الأمور ما يدعو إلى المحافظة عليه . ومن ثم نجده في قصيدته بعنوان «يوم الأحد في أيرلندا» يلخص مشهد الوطنيين الأيرلنديين من عائلات چوليا ومافيز ومورين ، وهم ذاهبون للصلاة بعبارة تكاد أن تكون بالنسبة للسيد بتچمان عبارة قاسية وحشية وهاك مايقول :

أكواخ جدرانها من حجر ، أسقفها قش وقصب
حيث يتناسل أقوام طاعنون في العمر
هم آخر أجناس أوروبا الطاعنين في العمر

وهنا نلمس أسفه — أسفه العميق والحاد موجه إلى الفنانين المطمورين تحت التراب من البروتستانت أصحاب السيادة والهيمنة :

هناك في مأمن رفيع التحصن
تقيم عائلة عفا عليها الزمان
تنتظر البعث في كنيسة ايرلندية
مقامها عند بوابة مهدمة يعلوها الصدا
تغطي قبورها بالقش وأصواف الأغنام وما تدلى من نباتات
قبور ضمت عائساً وفاسقا وعاشقا
ضريحهم العجيب ،

ينغى أغنية لها وقع رتيب
تتكسر أنغامها داخل وخارج هيكله الأملس العجيب .

وتظهر روح التحفظ مرة أخرى في القصيدة المثيرة عن موت الملك چورچ الخامس :

شيوخ لم يعرفوا الخداع ولا يوما عرفوا الارتباب
يتناولون كل حين عشاء الرب يجلسون ويحملقون
يجيلون النظر في الضاحية الجديدة الممتدة خلف مدرجة المطار
حيث يهبط من الهواء شاب عارى الرأس .

وعبارة «يتناولون كل حين عشاء الرب» عبارة متحفظة كنيسية — خاصة من خصائص التجارب الدينية للسيد بتچمان . وقصيدة «قبل المخدر أو الدعر الحقيقي» ، التي تعد واحدة من أعظم قصائده إثارة تميز بشكل حاد بين التجربة الدينية والتجربة الجمالية :

التراتيل المنيرة وأوراق العشب الملتفة
والستائر الضافية والساحات المزدانة للمنشدين
تعشقتها جميعها وعلى ركبتى ركعت
شكورا لنفسي فكل هذا قد علمت
وراقبت ضوء الشمس في الصباح يمضي
يمضي عبر نوافذ زجاجية فيكتورية ثرية الطلاء
وفي الهواء ذي الألوان المتقلبة
تصورت راکعاً أن الإله يتراءى في الهواء
والآن لولا ما أراه وأعرفه لتوقفت مسيرة الحياة
فلتقبل على أيها الإله الحق .. فلتقبل على عجل .

ونجده في قصيدة قد تكون من أعظم قصائده إثارة بعنوان : «على
صورة رجل أصم» يميز بحدة مائلة أمينة بين العزاء الكائن في العقائد
الدينية بشكل صوري ، وبين ذاك الذي نجده بالفعل عندما تواجهنا
خسارة فادحة :

كان يتمنى أن يقول وداعاً .
يصافح كثيراً من الأصدقاء
في مشواه الأخير
تلتصق أعظم الأصابع بأطرافها
أيها الإله يا من تُجرى عليه مقاديرك ،
اصدع بأمرك خلص روحه وصل عليه ؛
تطالبني بالإيمان
ولا أرى إلا الهوان .

وطبيعي أن السيد بتجمان هو أيضاً أستاذ دون نزاع متمكن من الشعر
الحر الخفيف الفكاهي إلا أنني أثرت أن أركز على الجانب الأكثر جدية وعلى
شعره الذي يدور حول العلاقة الشخصية . والجدية لدى بتجمان تعبر عن
نفسها بطبيعة الحال من خلال الفكاهة أيضاً - بل الفكاهة في أعمال مثل
«القبض على أوسكار وايلد في فندق كادوجن» والتي يبدو أنها تميل إلى أن
تكون نصوصاً ميلودرامية هزلية ليست هي الأخرى ضحلة ضحالة كاملة .
ويتحدث السيد جون سبارو John Sparrow في مقاله الرائع عن السيد

يتجهان بشأن هذه القصيدة على أنها محاولة لخلق جو أشبه بجو خاتمة المسرحية - وذلك بتحويل الخصائص المسرحية القديمة مثل معطف الحملان الصوفى والعرقوب والماء المعدنى الفوار وما تضمنه الكتاب الأصفر ودفعها جميعها إلى مكان واحد بطريقة حساسة دقيقة بوسعه أن يضيف قائلا بأن أواخر المقطعين الثالث والثانى إنما هى مسأخر خالصة إلا أن المقطع الأخير يذكرنا ونحن نميل برؤوسنا ضحكا بأن مهزلة وإبلد ماهى إلا مهزلة مأساوية قبل وبعد كل شيء وهاك هى :

ترنح - جحظت عيناه رهية
وقد انطرح بمسح الدرج بأكفه .

وليس بمقدورنا أن نسخر سخرية تامة من «جحظت عيناه رهية» ويتمثل التأثير الكلى المعقد للقصيدة فى أنه يدفعنا إلى الإحساس بالمتعة الصاخبة أولا ثم الإحساس بالتحجل من أنفسنا . وقد يبدو أحيانا مايصنعه السيد بتجهان فى الشعر أمر فيه سر ورقة ، والحقيقة التى تعنى أن شعره هو فى الواقع صادق دقيق ، وعصى على الصنعة إنما يمكن التدليل عليها بحقيقة أخرى هى أنه بالرغم من أن محاكاته وتقليده هدف يغرى الشعراء إلا أنه لم يكن هناك من يحاكيه أو يقلده تقليدا مؤثرا حقيقيا .

تمخرج كل هؤلاء الشعراء فى أوكسفورد كما أن كامبريدج قد أفرزت هى الأخرى فى الثلاثينيات من القرن العشرين جماعة من الشعراء انتسبوا إليها يختلفون من حيث النغمة والجاذبية العامة . ولقد اشتهرت كامبريدج على تعاقب الأجيال بالأهمية التى توليها للعلوم والرياضيات والملكات العقل التحليلية بوجه عام بينما اشتهرت أوكسفورد على تعاقب الأجيال أيضا بالأهمية التى توليها لدراسة اللاتينية واليونانية وفروع المعرفة الأدبية والإنسانية بوجه عام . وكان فى كامبريدج معلمان فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات تمتعا بتأثير عظيم على الشعراء الشبان آنذاك وهما د

١ . ريتشاردز Dr. A. Richards ، وف . ر ليفز F.R. Leavis

يتميز ريتشاردز فى معالجته بالاهتمام الأكبر بالجانب العلمى ، وتميز د ليفز بالجانب الأدبى الخالص - لكن كليهما كان يصبر على أن يهتم الطلبة اهتماما وثيقا وأكيدا بمعنى الشعر . ولقد بين د / ريتشاردز فى كتابه الشهير «النقد العلمى» أنه عندما كانت تواجه جماعة من طلاب الجامعة الأذكىاء

مجموعة من قصائد بلا توقيع - كانت هذه الجماعة لا تجد من العسير عليها الوصول إلى حكم موثوق به بشأن قيمة الشعر فحسب بل كان من العسير عليها أيضا أن تتبع مجرد سرد فكرة القصيدة نثرا - التي تتسم بقدر من التعقيد ، وأن تتحاشى إقحام أفكارها الخاصة والشخصية في معاني القصيدة . ومن ثم فقد يكون هناك طلاب يستعذبون القصيدة لأنها تدور حول الشئاء وهم يستعذبون الشئاء ، أو طلاب يستهجنون القصيدة لأنها تدور حول الدين وهم مناهضون لفكرة الدين . ولقد لقن د / ريتشاردز جيلا كاملا من الطلبة بتعاليم تقضى بأن ينظروا إلى القصيدة قبل اطلاق الحكم الوثيق عليها بأنها موضوع معقد التركيب ، يتمثل وجودها في استكشافها الصحيح الحساس الذكي الملح . كما علم طلابه أن يستخدموا القصائد كأدوات لاختبار وتصحيح مواطن الضعف ، إن كان ذلك ممكنا في إدراكهم وفي حساسيتهم وفي توازنهم الداخلي .

أما د / ليفز فقد علم الطلاب - منطلقا من وجهة نظر أدبية خالصة ، أن يناقشوا حقيقة الأحكام التقليدية المسلم بها عن الشعراء أصحاب «الشهرة الحصينة» مثل ميلتون أو شيلي Milton or Shelly وألا يخشوا تسجيل الحقائق التي تعنى أن قصيدة شهيرة أو عصماء قد فشلت على المدى البعيد في أن تقدم إليهم إقناعا تاما ، ولا يترددون في أن يتساءلوا عن مصدر هذا الفشل - وكان د / ليفز مثل د / ريتشاردز يميل إلى أن يغرس في طلابه الشعور بأن القصيدة الجيدة هي بحق بناء متوازن دقيق في غاية التعقيد ، وأن النجاح في كتابة قصيدة مرتبط بالتعقيد وراجع إلى التوازن الدقيق الحساس في إدراكنا للعالم المحيط بنا ، ونجد د / ليفز مشغولا انشغالا حساسا بارتباط نوعية الأدب بنوع الحياة التي يجيها القارئ والكاتب ، ومن المحتمل أن تكون أحكامه أحكاما أخلاقية بشكل جوهري ، بالرغم من أنها ليست على الإطلاق متسمة بالفجاجة والتعصب العقائدى . وكلا المعلمين قد شعرا بأن الاستجابة الكلية في الشعر إلى العواطف المخترنة والاستخدام المتملق للصور المألوفة والهددة الآلية ، والاستخدام المستقيم للوزن كلها أمور مجافية للأخلاق . ومن ثم فقد كان الشعراء الشبان الذين درسوا على يد ليفز وريتشاردز يميلون إلى أن يتوافر لديهم وعى ذاتي متطرف - باستكناه حقيقة التأليف التي كان يفتقر إليها شعراء أوكسفورد من نفس الجيل . وإن طلاقة أودن واستعداده في الواقع لكتابة شعر خفيف

مرح أو كتاب مساهر في مناسبات ، وكذلك مخاطبته الجلية «للاستجابات المختزنة» لتعد بعضها من أروع خصائصة وهاك الاستشهاد :

«والآن الشمال والجنوب والشرق والغرب
هذه جهات أتعشقه ، أضطجع متكئا بغية الراحة
وعليها جميعا يطل القمر .

ولم يكن على الإطلاق بالكاتب الذى يتمتع بوعى ذاتى ، بيد أن شعراء كامبريدج كانوا كذلك وكانوا يدركون إدراكا كبيرا ضرورة البناء الفكرى المعقد بهدف تعزيز التأثير العاطفى المباشر للقصيدة ، وكانوا يكتبون جريا على عاداتهم - وكانوا دائما يتحدثون «أصحاب القروض الموضوعة» .

أما رونالد بوتزل Ronald Battrall وويليام إمبسون William Empson فقد كانا أشهر اثنين من بين شعراء كامبريدج - ولقد تنبأ د. ليفز لبوتزل بمستقبل باهر أما إمبسون فقد كان متأثرا تأثيرا مباشرا أكبر بـ د / ريتشاردز وكان الاثنان شاعرين من طرز مختلفة يتصفان بأمزجة مختلفة أيضا .

فبوتزل شديد الإعجاب بإزرا پاوند Ezra Pound ومعجب بوجه خاص بپاوند مؤلف هافى سولوين موبلى Hagh Solwyn Mauberly وكان بوتزل مثل پاوند فى هذه القصيدة يرمى بوجه عام إلى التلميح الساخر المعقد الغنى بالالفاظ . وكان يتمتع بعقل لماح دقيق واطلاع واسع المجال وإحساس دقيق بتركيب نسيج الشعر إلا أن رغبته فى التعقيد بأى ثمن وفى تزويد أعماله بالإشارات الثقافية واسعة المدى - إنما تجعل أعماله أحيانا تنم عن إشعاع فكرى منير . والأمر الذى لاسبيل إلى إنكاره هو أنه حتى اليوم نجد للصيغ البسيطة والاستجابات المباشرة مكانا فى الشعر . وإن الشعر الذى يسعى دائما إلى تحاشي هذا النهج قد يبدو فى النهاية وكأنما يفصح عن معانى بسيطة بأساليب كثيرة الاحتمالات دوغما ضرورة إلى ذلك . ولليل إلى التشويق أو إلى اقحام نغمة السخرية أو التردد على كل عبارة مباشرة وبالرغم من أن ذلك يضيف جوا من الدقة على الأسلوب إلا أنه يضعف على المدى البعيد تأثير العبارة - ومرة أخرى نقول إن استخدام كثير من الإيضاحات والتلميحات المتنوعة والمتقابلة فى قصيدة واحدة مثلما نجد فى قصيدة مارفل «Marvell» «السيدة الحية» قد يؤدى إلى سطحية حيوية ممتعة ، أما إذا أريد

للقصيدة أن تكون ذات تأثير شعري فإن الأمر يتطلب كما هو الحال في قصيدة مارفل أن تتوازن القصيدة باطار فكري واضح مباشر شامل . ولا مناص من أن يضجر المرء من فقدان هذا الإطار الواضح المباشر الشامل لدى الكثير من أعمال السيد بوتزل . ومن المحال أن نصف مواقفه في كثير مما كتبه بأسلوب محكم الإيجاز أو نلخص اتجاهه الرئيسي . ونجد نقداً ساخراً لما يسود المجتمع المعاصر من فوضى وسوقية مبتذلة ، نقداً أشبه بذلك النقد الذي كان يمارسه في عهد مبكر كل من پاوند وإليوت ، كما أن هناك اهتماماً واضحاً بالسلوك الإنساني الحساس الحكيم والمتعقل وإحساساً بأن هذا السلوك يقتضي اختياراً ذاتياً دقيقاً وانضباطاً صارماً للنفس وهناك نغمة حزن يعززها إحساس بكرامة المصير الإنساني . إلا أننا لانجد لديه مثلاً نجد في پاوند أو إليوت أو بيتس أو أودن تصوراً للواقع المعاصر المتردى ، ولانجد موقفاً دينياً أو سياسياً بل ولا أخلاقياً من المستطاع تخديده في يسر وسهولة ، وليس هناك موضوع شخصي شامل يقدمه الكاتب في المجموعة الكبيرة المتنوعة من قصائده ، والذي يشكل وحدة التماسك ، موضوع أشبه بموضوع التنافر النفسي العميق وموضوع الحب الشقي لدى روبرت جريفرز . ويعد السيد بوتزل باحثاً حساساً بشكل نموذجي ، ويبدو الأمر وكأنه مافقء يشعر بعين د/ ليفز تتابعه مابين الحين والحين ، لذا فكأنما يخشى أن يورط نفسه بالتحاذ أسلوب فج واضح بسيط .

إن هذا السلوك يبعث على نقد اتجاه كامبريدج فنحن على الأرجح نحتاج قبل كل شيء في الحياة والفن إلى قدر من الاستجابات المخزنة أو إلى قدر من المشاعر والأهداف العامة الصامدة إذا قدر لنا أن نكون إطاراً متماسكاً لحياتنا ، وليست الحالة الحرجة المناقضة للاستجابات المخزنة واحدة من تلك الحالات المتعارضة بشكل جوهري مع المشاعر والمصالح المستمرة ، وإنما هي حالة تتعارض مع استهلاك هذه المشاعر استهلاكاً على نحو غير ملائم في كل العصور . وإن حظر محاولة الاحتفاظ باتجاه ثابت نحو التلقى المتردد والساخر إنما يتمثل في أن تجربتنا تفقد شكلها بالتدريج إن لم نحدد ونعرف الخطوط التي نسير بمقتضاها في عملنا . ونحن بتعريض أنفسنا إلى تأثير الحياة على نطاق واسع إنما نضعف من تأثيرها على الحياة إضعافاً أكثر ضيقاً ، ونحن بتحاشينا التبسيط المبالغ فيه في عصر مثل عصرنا

قد لا يعدل أن يكون غير أسلوب لتسويق اتخاذ القرارات العملية
الضرورية . ومع ذلك فإن محاولة السيد بوتزل تحاشي «التبسيط المبالغ فيه»
لا يمكن رفضها على هذا النحو فهي محاولة أقرب شيها بمحاولة باوند في عمله
مويرلي Mauberley بهدف العثور على ما يغربله أولا ثم يقيم بعد ذلك
تجربته تقريبا غاية في الدقة والحساسية . وهناك كما هو الحال في مويرلي أيضا
مقابلة ساخرة بين دقة الأداء الشعرية وبين التسلسل الحركي الفج الذي
يتعين على هذه الأداة الشعرية في زمننا أن تقيسه وتضع له معياره . ولقد
كان السيد بوتزل دائما شاعرا غزير الإنتاج ولا يزال لديه على الأرجح الكثير
في انتظار كتابته . ولم يحن الوقت بعد لنحاول القيام بأي شيء أكثر من
إطلاق حكم مؤقت على أعماله . وليس من المستطاع عرض قدراته بصورة
ملائمة في عبارات مقتبسة قصيرة باعتباره شاعرا غنائيا وإن كان من الممكن
عرض قدراته باعتباره شاعرا ساخرا - وهاك تصويراً دقيقاً مثيرا
للإعجاب ، تصويراً لأنماط من الناس منتشرة في كل المجتمعات - أولئك
هم «الطفيليون المثقفون» :

توافق لاحتواء كل مظهر جديد
مظهر الاستعلاء الفكري والسياسي
ورغم كل الأشياء كان شديد التحفز للنبوح والإظهار
يبتغي التفوق على من لهم دور أكثر نجاحا وامتداداً

موطنه الملموس دولة بلا حدود .
مخزونه من السلع أوراق بلا لون
موطنه الروحي كنيسة مهجورة في مكان بعيد
شارته حرباء رابضة على سحابة بخار .

يعنيه أن يتحاشى حماسا فوضويا
يتطلع دوما إلى المراجعين في ختام الأسبوع
قبل أن يخوض في نقد ،
نقد .. لأعمال جديدة لمؤلفين راسخي الأقدام .

ليس هو باليد الخلفية فى التقدير والتقييم
لفن حقيقى ، غيره به عليم
ذات مرة جاد بالتعبير الوثيق
مستمداً من لفظ أفراد الفريق .

ولا أدعى أن القيام بمثل هذه الملاحظات المتنوية هى واحدة من أجل المهام التى بوسع الشاعر أن يؤديها . بيد أن قليلا من الخوف يعترى عندما لانجد شعراء البتة يقومون بمثل هذه الملاحظات من أجل حالة الشعر أو حالة المجتمع أو كلتا الحالتين معا . ونجد السيد بوتزل فى أفضل حالاته عندما يكون الشاعر الناقد أو الناقد الشاعر . وافتقاره إلى الالتزام أو العقيدة المحددة قد يجعله أحيانا حين تحليله الرفيع يبدو غامضا مترددا أو مغلولاً بالتحفظات الحساسة الهاجسة التى يثقل بها كاهل كلماته . وإذا نظرنا إليه على أنه مسجل حاد محايد للحقايق الاجتماعية فسوف نجده شاعرا رائعا متفوقا .

أما ويليام إمبسون فهو شاعر أقل غزارة تعتمد شهرته العظيمة على مجلدين قصيرين من الشعر الحر . ولا ينوء أسلوبه بالحيل الحديثة فهو أقل تكلفا وصنعة من بوتزل . ويتسم هذا الأسلوب بالدقة الجبارة القاسية ، دقة الإيقاع والصياغة تلك التى تذكر المرء بشعراء الفترة المتأخرة من حياة كارولين Caroline ومطلع عهد عودة الملكية بكتابتها وولر Waller ومارثل Marvell وروتشستر Rochester ودرايدن Dryden الصغير . ويرمى إمبسون فى كتابته إلى نغمة حادة ودقيقة تكاد أن تقترب من نغمة المحادثة الحية أو النثر الجيد وتحقق أبياته الشعرية تأثيرها الشعرى من تتابع الصدمات والمفاجآت الحادة القليلة التى تقدمها إلينا هذه الأبيات ، ولا يتحقق هذا التأثير بأى نوع من أنواع الموسيقى التى تهدد أعصابنا وبأى صور تدعى إلى تأملها بشكل حالم . والفكر عنده غاية فى التكيف والتركيز ، والإحساس الذى هو عنده عميق عارم - ينقله إلينا - تأثير الانضباط والتركيز أكثر مما ينقله إلينا تأثير التدفق الغامر . ومع ذلك وبالرغم من تذوقه العجيب وتدبيج قصائده ، وبالرغم من المستوى الصحى الثرى بالمرونة والذى يهيمن على أسلوبه فقد يعد السيد إمبسون من أكثر الشعراء المعاصرين إرباكا بالنسبة للقارئ العادى ، بل حتى بالنسبة

للقارئ العادي الحساس الذكى ، ويتميز بدُرْبته على علم الرياضيات والطبيعة والنظريات الأشمل فى علم المنطق واللغة ، تلك التى لايزال يفتقر إليها بشكل كامل كثير من القراء المعاصرين للثقافة الأدبية . وباعتباره ناقداً أدبياً فقد تخصص فى دراسة الغريب المؤثر من اللغة الأدبية ودراسة التناقضات الوجدانية المؤثرة والكائنة فى المعنى الاجتماعى وفى التراكيب الأدبية الأكثر شمولاً ، كما نلمس ذلك فى كتابه «سبعة أنماط من غريب اللغة» وفى «ترجمات من الشعر الرعوى» . ومن كل هذه الاهتمامات ينبع استخدام شعره للاستعارات المأخوذة من المفاهيم العلمية أو التلميحات إلى هذه المفاهيم ، مثل تلك التى نجدها لدى اينشتاين Einstein وإدينجتون Eddington واستخدام شعره كذلك للتناقضات الظاهرية الرياضية المألوفة التى تستغل على فهم القارئ العادى واستخدامه أيضاً لتراكيب المعنى الثنائى أو الثلاثى — هذا الذى يجعل كثيراً من قصائده حين تفهمها أشبه فى صعوبتها بالغاز الكلمات المتقاطعة مثلما نرى فى هذا المثال :

مرآتان يتغذيان باللانهاية

يشرباه من تحت المائدة حينما يرغبان

ولدى السيد إمسون شعور بأن العلوم والرياضيات والأنماط الحديثة من البحث العام فى التركيبات اللغوية — ينبغى أن تكون جميعها جزءاً من ثقافة المتعلمين العامة فى أيامنا ، وجزءاً من تداول الأسلوب الشعرى مثلما كان لنظريات هوبز Hobbs على سبيل المثال ، واكتشافات المجتمع الملكى من اهتمام شعرى لدى كاوى Cawley ، ومثلما كانت علاقة النظرية الكوبرنيكية Copernican بالنسبة لصورة العصور الوسطى للكون واحدة من الاهتمامات الملحة لجون دون John Donne — إلا أن السيد إمسون فى الواقع يعد الشاعر الأوحى المتميز الذى أعرف أنه قد استطاع استيعاب هذه المادة الجديدة واستخدمها استخداماً متميزاً مضافاً عليها كذلك جواً من السهولة واليسر المألوف . وإن كثيراً من أصحاب الثقافة الأدبية اليوم هم بشكل محزن جهال فيما يتعلق بالصورة العلمية والرياضية للكون ، ومع ذلك فهناك طلب متزايد على التبسيط الجيد لاكتشافات العلوم الحديثة وقد يتوقع المرء من القارئ الذكى العادى أن يكون على وفاق مع السيد إمسون فى العشرين أو الثلاثين سنة على سبيل المثال ، ولقد أعطت القنبلة الذرية

في الواقع حتى الشعراء الإنجليز من الذين يعوزهم الإلمام بالرياضيات مثل د / إديث ستويل Dr. Edith Satwell وعيا جديداً باهتمام الشعر بالعلوم الطبيعية المعاصرة . وبالرغم من هذا فما زال هناك عائق علينا أن نجتازه . وكما سبق أن ذكرت فإن السيد إمبسون له ولع خاص بالغريب من الأشياء ، وفي كتابه «سبعة أمحاط من غريب اللغة» يشير إلى أن التورية الصورية الفجة لاتعدو أن تكون غير حالة متطرفة واضحة من حالات استخدام اللغة الشائعة بشكل كبير في الشعر ، وهو استخدام جاد وممتع . ونجد السيد إمبسون يحاول محاولة شاملة وافية في مجال التورية الجادة في قصيدة طويلة تسمى «باخوس» Bacchus - في بداية الجزء الثاني من كتابه والذي نجد فيه كل كلمة افتتاحية من الممكن أن تعني أحاسيس عديدة متقابلة ، أو قصد بها ذلك - ومن ثم فمن الممكن قراءة القصيدة وفقاً لكل إحساس يؤكد المرء كتفسير لأسطورة باخوس ، ووصف لعمليات التصفية والتنقية وتفسير للتاريخ الإنساني ، في ظل المراحل التقدمية في حياة الإنسان الغافية - وعلى القارئ أن يدرك كل هذه المضامين في وقت واحد - ويزود السيد إمبسون هذه القصيدة وقصائد أخرى من قصائده الأكثر صعوبة في مجلدين من كتابه بملاحظات غنية بالفكر وقد يشعر القارئ حتى ثاقب البصيرة بالضياع بدون هذه الملاحظات كما هو الحال دائماً .

وقد يظن المرء أن هذه الاهتمامات المسبقة للسيد إمبسون إنما تسلب عمله التأثير العاطفي المباشر ولا تنطوي إلا على مجرد قيمة التطلع الأدبي لكن ذلك سوف يكون تقييماً خاطئاً - إن هذه التعميدات الفكرية في الواقع تتوازن وتصحح بفضل البساطة الرائعة التي تتسم بها المعالجة الإنسانية ويفضل النبرة الحزينة المباشرة ، والتي هي أحياناً كثيفة متوترة ، نبرة الانفعال العاطفي ، ولانجد تصنعاً في نغمة السيد إمبسون ، وكل ما يكتبه نثراً وشعراً له جريان الصوت المتكلم الطبيعي ، ونجد استجابات المريد إمبسون العاطفية تجاه تجاربه الخاصة والحياة العامة في عصره هي أقرب ما تكون إلى الاستجابات الطبيعية الحكيمة . وقد يبدو من الشافعي الظاهر أن نقول إن هذه الترتيبات اللفظية الخادعة في قصائده كثيراً ما تنطوي على مناخ يوحي بأنها خطاب لطبيب أمين - رجل بسيط فقط من الطراز القديم - وهنا نجد السيد إمبسون على سبيل المثال يتأمل حال أوروبا في منطقة زلزال

في اليابان حوالى عام ١٩٣٨ ، والحرب نفسها التى يشير إليها فى هذه المقاطع هى بطبيعة الحال «أحداث الصين» :

نمت خالى البال ، كالذى يُعاقَر النوم للأبد
أرقد حتى ترى أى نوع من النذير يتربص
قلب الصمود أن تقاوم الفرار .

أنبئنى ثانية عن أخبار أوروبا وآلامها
تلك التى نكل بها القحط والجفاف ، من لى بهطول الأمطار
يطلقها طوفانا يغرقنى ، فيضالها لا يقوى على الإبحار فيه إلا
كل خسيس
خسيس ينحره ويتركه يحصى أرباحه
فخير الأمور أن ينفض عنا ويذهب

ورحلة نائمة راحلة إلى سماء الشرق الأقصى
الحرب هناك هى الحرب الأشد ضراوة
قلب الصمود أن تقاوم الفرار

ويرى إمبسون فى الزلزال رمزا لانعدام الأمن والأمان فى مجتمعتنا
المعاصر هذا الزلزال الذى ينفجر تحت أقدامنا فى الحرب والانبيارات
والثورات إلى الحد الذى تشعر معه شجاعتنا الإنسانية بالعجز عن
مواجهته . ولقد فرامبسون إلى السبات العميق الخالى من الأحلام هرباً من
الزلزال ، وطالما ظل عالمنا على ما هو عليه من حال ، فلسوف يروق له أن
ينام نومته تلك إلى قيام الساعة . إن جوهر الشجاعة فى كل الأحوال «قلب
الصمود» هو عادة وببساطة ألا يستطيع المرء فراراً . إلا أنه عندما يحدث
شئ أشبه بالزلزال هنالك نتحقق من أن قدرتنا على مقاومة الفرار سوف
تعطينا دائماً الشجاعة . لقد تصور أن بوسع الفرار من أوروبا وآلامها إلا
أنه وجد فى الشرق الأقصى الحرب هنالك هى الحرب الأشد ضراوة ، إنها
الأزمة الشاملة التى لا يستطيع أحد منا اليوم أن يجد منها مهرباً . إلا أن
محاولاته الفرار وفشله فى الهروب وتجربته فى زلزال وعجز الفرد عن مواجهة

قوى الطبيعة ، وعجزه عن مواجهة القوى الكونية التي تشكل التاريخ دوماً رحمة ولا هودة ، كل هذه معان اشتملت عليها القصيدة وأمر علمته أنه لاجدوى من الفرار ، وتمرس فيه نوعاً من الشجاعة ، بالرغم من أنها ليست نوعاً من أنواع الرضا والطمأنينة «قلب الصمود أن تقاوم الفرار» . ومن الواضح أن تعقيد هذا المعنى في هذه الأبيات هو تعقيد له ما يبرره ، وكثير من نوع هذه التجربة التي نخوضها جميعاً في هذه السنوات مركز ومضغوط في هذه الأبيات ، ومعمم في عبارات تتمتع برنين القوة الأخلاقية .

ولعل من الصعب في حالتي السيد إمبسون والسيد بوتزل أن نلخص الخط الرئيسي لمعاني كل منهما - إلا أنه قد يقول المرء إن هناك معنى ينطوي عليه التعقيد المذهل والموجود في أفضل قصائد إمبسون جميعاً ، كما أن هناك موقفاً إنسانياً يتسم بالشك والارتياب لانجده بوجه خاص في عصرنا المضطرب فحسب ، وإنما نجده دوماً وفي كل مكان ، ومع ذلك فإن الموقف مرتبط بإحساس بأن التعقيد والشك هما اللذان في نهاية الأمر يضيفان على الإنسان جلاله ويجعلان الحياة جذيرة بأن نحياها . ومن ثم نلمس في هذا الشعر معنى الإباء ورفض الاستسلام لما قد يسمى بنبرة الغربان العابسة المحتومة والتي ينطوي عليها كثير من شعر الثلاثينيات من القرن العشرين ، إنه إباء عبرت عنه بشكل رائع محاكاة فكاهية ذكية سميت «بمجرد مداعبة لأودن» . وفي هذه القصائد نجد السيد إمبسون يسخر من النبرة التي تتسم بها قصائد معاصريه الذين كانوا يكتبون دائماً كما لو كان العالم يمضي إلى نهايته في الثلاثاء القادم - ومع إدراكه لطبيعة الموقف الإنساني المعقدة المتناقضة ، لم ير إمبسون كما رأى أودن أن تناقضات المجتمع الرأسمالي المعاصر في بريطانيا العظمى تعني أن هذا النوع من المجتمع البريطاني كان بالضرورة سائراً إلى نهايته ، وبالنظر إلى الوراثة عبر التاريخ والأدب وجد إمبسون تناقضات مماثلة أو قدرة مماثلة يختص بها الأفراد والمجتمع ، قدرة على اختيار اتجاهات مستقلة متبادلة بشكل ظاهري ومنتشرة في كل الأنحاء في آن واحد . وكان يتصور التناقض المنطقي للنوع البشري وقدره هذا النوع البشري على أن يأكل كمكته ويمتلكها في وقت واحد ، على أنه مستحيل للقدرة الشعرية والمعنوية . ومن ثم نجده يمدح مالدن جون دوين John

Donne الشعر المسيحي الصادق من «شمولية غامضة في نظرتة» تلك التي تمكنه في قصيدتين شهيرتين من أن يحول المديح الذي يسبغ عادة على المسيح إلى امرأة شابة مجهولة - وبوجه خاص هذا المديح الذي يعنى أن المسيح هو القوة التي تمسك بأركان الكون . يتمتع السيد إمبسون بنفس النظرة الشاملة إلا إنه ليس هناك شيء غامض يحيط بهذه النظرة . وكان على سبيل المثال يختلف عن أودن وجماعته من حيث أنه كان أثناء الثلاثينيات من القرن العشرين يتمتع بثقة عميقة في صحة الأساس لدى الشعب البريطاني . وكان كلما كتب قصيدة من قصائده تتعرض صحة أساس الشعب البريطاني إلى الاختبار بما يعتورها من أزمات دولية حقيقية في تلكم الأعوام . كانت هذه الصحة البريطانية ترد عليه مثلما يرد رنين الدوى . ومع ذلك فإن جزءاً من صراحته الاجتماعية قد جاء مرة أخرى ويشكل ظاهر التناقض من نظرة تشاؤمية لحالته الفردية أكثر مما هو معروف بين أودن وجماعته . وكان أكثر منهم جميعاً إدراكاً للمشاكل المطروحة ، ووعياً بقصور الطاقة والمرارة الدائمة في الأفواه وأنواع الذل والإذلال - تلك الصفات التي تصاحبنا في رحلة تقدم العمر ومسيرة المضي إلى الموت :

انعدام النار تحول إلى جلد يتوهج صارخا
والنار الوافية هي الموت ، يأتي من مستصغر الشرر ،
ويبقى الخطام ، يبقى ويسلب الحياة .

وفكرة القصيدة تنصب على الحياة الإنسانية باعتبارها صراعاً مصطنعاً في مواجهة القصور الذاتي الطبيعي الذي ينبغي له أن يقهر ويتصبر في النهاية ، ومع ذلك الصراع الذي قدر له في الحالة الفردية أن ييؤء بالفشل المحتوم من البداية . ذاك هو الصراع الذي يمضي بالجنس البشرى قدماً ويضفي على الحياة الإنسانية جلالها وقيمتها .

لم يدع التدريب العلمي الصارم للعقيدة الأرثوذكسية إلا موضعاً ضئيلاً في عقل إمبسون ، بيد أنه من ناحية أخرى كان يتمتع بإدراك قوى بغالبية القيم الإنسانية باعتبارها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأفكارنا عن الإله ، وقد يتصور الناس بحكم تسميته لواحد من هذه التجمعات المتناقضة التي اشتهر بها شنتفا على أنه مصدق بأراء الطسوحات الإنسانية المرتبطة تقليدياً بالدين موجهة نحو التنزيل ، ومع ذلك فإن التسبيلات من هذا النوع هي

التي تضى على الحياة معنى . ويبدو أنه قد عبر عن شيء أشبه بما نقول في أبياته هذه :

كل هذه الأحلام الهائلة التي ينعم البشر بالحياة في ظلها طويلا
ماهى إلا مصابيح مسحورة معلقة فوق دخان الجحيم :
ما أعنيه إذن حق لامراء فيه .
منزلق صغير مطلى شفيف

ويمقدور التخيلات المبدعة أن تسدى في أناة يدها بالطلاء
والا فسوف تخزن الأسواق مقادير حظوظنا
وعندما نولم في أفيائها الرقطاء
ننسى كيف ابتدعت هذه الأحلام .

إن النظرية التي يعبر عنها في هاتين المقطوعتين أشبه بهذا الذى عبر عنه د /ريتشاردز في كتيبه القصير الشهير «العلم والشعر» والذي يشير فيه إلى أن الشعر لا يكون جملا إخبارية على نقيض العلم ، وإنما يقدم عبارات خادعة . ويعنى هذا أن الشعر يفضل مايشكله من تلميحات وإشارات عاطفية تمكننا من تحقيق التكامل لحياتنا الداخلية ، بيد أننا لاينبغى علينا أن نبحت في الشعر عن الصدق بالمعنى العلمى . هذا هو الكتيب المبكر البسيط بقلم د / ريتشاردز ، وكثير من الآراء التي تضمنها هذا الكتيب قد حظيت بنقاء كبير وصقل عظيم في أعماله المتأخرة

وعلى سبيل المثال فلو أن السيد إمبسون لم يكن يُكوّن جملا إخبارية في أبياته هذه التي اقتبستها فلست أدري ماذا هو صانع ؟ ونجد السيد إمبسون الذي ينطلق في هذه القصيدة بشكل أدق من نظرية أشبه بنظرية د / ريتشاردز يسأل نفسه عما إذا كانت الحيلة سوف تستمر في عملها مفترضا أن الشاعر يحتال على نفسه احتيالا محكما وهو يعلم ذلك . ولو أن «أحلامنا الهائلة» التي نأمل بفضلها أن نحيا حياة نبيلة هى مجرد إسقاطات تصورية ، فهل بمقدورنا حقيقة عندما نحاول أن نحيا بالهامها أن ننسى كيف تكونت ؟ هذه الأحلام ؟ نعم علينا أن نتخيل معجزة مالا يمكن أن يوجد هنالك وأن نتعلم من اليأس أسلوبا ومنهجيا .

إن هذا التآرجح بين الموضوعية العلمية والإبداعية الخيالية لأمر من العسير على المرء أن يحتفظ به طويلا ، ولعله من الطبيعي أن يجد السيد إمبسون في اثنتي عشرة سنة الأخيرة أنه كان من المفروض عليه أن يحصر نفسه بشكل كبير في دراسة علمية أو شبه علمية للتراكيب اللغوية ، وأنه كان من المفروض عليه أن يكتب قليلا من الشعر ، إلا أنه لمن الخسارة الفادحة بالنسبة للأدب أن يهجر الشعر هجراً كاملاً ويجود لعلم التراكيب اللغوية بما كان ينوي أن يجود به للنوع البشرى . ويعد إمبسون من حيث الإنتاج الأدبي مقبلاً ، ومن شعراء جيله يتميز السيد أودن بالإبداع الأكثر تنوعاً ويعمال أشمل في دنيا النغمات الشعرية ، كما يتميز باتساع المدى ورحابته . ولست أعتقد أنه يتميز بعمق أكبر أو يتمتع في قصائده الفردية بكمال أكثر صرامة من حيث الشكل . وسوف تبقى أعمال السيد أودن تمثل بالنسبة للمؤرخ الأدبي الشعر النموذجي للثلاثينيات من القرن العشرين . إلا أنني أشعر على الأقل أن السيد إمبسون يتمتع دون شعراء ذلك الجيل جميعهم بتقدير فكري أخلاقي أعظم .

وفي نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين ساد بين جيل الشبان من الشعراء رد فعل عام مناهض للنغمة السائدة المهيمنة في هذا العقد . ونضرب مثلاً على هذا بالشعراء الذين ولدوا ما بين عامي ١٩١٥ ، ١٩٢٠ ، أما السيد أودن وجيله فكانوا بوجه عام من مواليد ١٩٠٥ ، ١٩١٠ . وفي أكسفورد عبر هذا الاتجاه عن نفسه في أعمال جون هيث ستابس John Heath-Stubbs ، وسيدنى كيبس Sidney Keyes وكيث دوجلاس Keith Douglas وشعراء شبان آخرين جامعين في هذه الحقبة ، كما عبر عن نفسه كذلك بالاهتمام الجديد بالعهد الرومانتيكى ، وما ساد من اتجاه ينأى بعيداً عن الأسلوب المتداول والصور الحضرية التي يتسم بها شعر كلٍّ من أودن وماكنيس ، اتجاه ينحو نحو شيء أكثر زخرفاً وأكثر سخاء وإسرافاً وأكثر تجميلاً وتنميقاً . وفي مكان آخر كان هناك رد فعل عريض مواز قائم على أسس أقل دراسة واستقصاء . فقد كان هناك جماعة من المثاليين كان من أهمهم : هنرى تروس Henry Truce ونيكولاس مور Norman Macaulay وتوم سكوت Tom Scott ونورمان مكيج Norman Macaulay . كانوا جميعهم في وقت واحد كما كنت أنا نفسى مرتبطين

بحركة طموحة وإن كانت مبهمة التحديد تسمى : «الإرهاص الجديد» .
وكان هذا العنوان سىء الطالع إذ إنه أسلم نفسه بكل يسر إلى التنكيت
والهذر فدارت حوله أوصاف تصفه بأنه كتابة الصرع وكتابة السكته وكتابة
المحذوف والكتابة العديمة الهوية ، أو المشكوك في نسبتها إلى مؤلف . وبينما
كانت الحركة تتسع بحق فقد جذبت إليها أنصاراً جديداً مثل الشاعر الناثر
المسلم أليكس كومفرت Alex Comfort ، وأصبح من المألوف والملائم أن
نصفها بالرومانتيكية الجديدة . وكان وراء هذه الحركة ثلاثة أشكال من
النفوذ العظيم متمثلاً في هريوت ريد Herbert Read وچورج باركر
George Barker وديلان توماس Dylan Thomas كل بأسلوبه المختلف .
وكانوا شعراء الصورة أكثر من كونهم شعراء الصياغة بينما كان أودن
وإمبسون على سبيل المثال من شعراء الصياغة أكثر من كونهم شعراء
الصورة .

وكان هناك نفوذ آخر أكثر تعميمياً متمثلاً في السيرالية بتجاربها في مجال
الكتابة الآلية وشبه الآلية وفي ازدهارها للمنطق الواضح والشكل التقليدي
واستخدامها للأوضاع المتقابلة للعبارة تلك الأوضاع التي تتصف بالتفكك
أو التضارب العنيف والخلو من المعنى حسب الظاهر . ومهما يكن من الأمر
فإن الشعراء الإنجليز من أصحاب الرومانتيكية الجديدة لم ينساقوا مع
السرياليين حتى نهاية الطريق وإنما شعروا أن هناك منطقاً داخلياً أو منطقاً
حالياً في الصور التي تنبثق من العقل اللاواعي ، وأنه ليس من مهام الشاعر
أن يفسر هذه الصور تفسيراً عقلياً ، أو أن يصنع ذلك في القصيدة نفسها
على الأقل ؛ وإنما ينبغي أن تقتصر مهمة العقل الواعي على رفض الصور
اللاواعية وما يعرض عليه من صور أخرى تبدو تافهة أو مفككة ، وأن
تنحصر مهمة هذا العقل الواعي في تشكيل البقية الخالصة من هذه الصور
في شكل موزون ممتع .

وكان وراء هذه الحركة أيضاً شعور بأن تقديس الموضوعية والتحقيق
الدقيق وتقديس ناقد وشاعر مثل السيد چوفري جريجسون Geoffrey
Grigson الذي كان محرراً لمجلة «الشعر الجديد» هي مجلة فصلية نشر فيها
أودن وأصدقائه وأتباعه بعضاً من أفضل أعمالهم ، أو كان هناك شعور بأن
تقديس موقف شعراء مثل أودن من حيث إصرارهم على الصياغة

التجريدية لفرويد Freud أو الصيغ الماركسية للأزمات الجارية إنما كان مرجعه في كلتا الحالتين إلى الخوف من تعقيد وثرأ العالم المادى ، والخوف من عمق وتشابكات العقل اللاواعى . ومن المحتمل أن يكون أصحاب مذهب الرومانتيكية الجديدة مثل الشعراء المبكرين قد اتخذوا من عبارة كونراد Conrad شعارا لهم ، تلك العبارة التى تقول : «على هذا النحو تتدفق العناصر الهدامة وتغمر» والتى أولوها تأويلا مختلفا - وكانت مهمة الشاعر تتمثل فى التعبير عما وقع عليه فى أعماقه المظلمة أكثر مما تتمثل فى إيصاله إلى غيره ، وإطلاق العنان لإحساسه وخياله المصطرعين فى داخله كى يجدا الشكل الملائم لهما أكثر من أن يفرض عليهما شكلا قد سبق تصوره وتحديد . وكانت قوة هذه الحركة تتمثل فى أنها قد مكنت الشعراء الشبان من استخدام المادة المضطربة الأليمة للحياة الداخلية النفسية استخداما مقنعا ، كما تتمثل قوة هذه الحركة أيضا فى أنها قد أنقذت الشعراء الشبان من أن يتورطوا فى حالة «حالات المحاكاة البحتة لأودن» ، فلقد تحقق لأشباع المحاكاة الخالصة لبوب Pope التكلف المصطنع لدى أودن ولم يتحقق لهم شيء من عبقريته ، أما ضعفها فقد تمثل فى إضعاف قبضة الشاعر على لجام الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتحكم بشكل حاسم فى المادة التى لايتناولها العقل بالتحليل ، بل يكاد أن يكون من المحال ربط هذه المادة التى هى مادة متشابكة من الأحلام بالتجربة الحية الواعية . لقد أسلمت الرومانسية الجديدة نفسها إلى أنواع شتى من التلفيق والتزييف ، إذ إن عالم اللاواعى لم يكن يمثل بالنسبة للشعراء الشبان فى الأربعينيات من القرن العشرين الكنز الثمين كما كان مفترضا له أن يكون . إذ كان يميل هذا العالم إلى تقديم مجال من الصور أضييق وأكثر رتابة مما كان متوقعا منه أن يقدمه ، بل لم تتساق هذه الصور دائما وفى أغلب الأحيان حول موضوع مستقل محدد بشكل مقنع . لذا فقد أسلمت هذه الحركة نفسها إلى كتابة مقلدة خاملة ، بل أسلمت نفسها لدى بعض الرواد إلى نوع من المحاكاة الواهنة المعيبة ، محاكاة النفس .

ومن ثم كان يميل أفضل شعراء حركة الإرهاص الجديد أو الرومانسية الجديدة أثناء نضوجهم إلى أن يصبحوا أقل تماثلا مع الجماعة ، ولعل أذكر من بين هؤلاء الشعراء نيكولاس مور Nicholas Moore ، الذى كان تطوره يتصف بالفردية المفرطة والجاذبية البالغة . إن هؤلاء الشعراء الذين

أبقوا على ولائهم للجماعة كانوا يميلون كأفراد إلى التوف حيث هم لا يحرزون تقدماً . إذ إنه كان لكل رد فعل ضد الرومانسية الجديدة فائدته بل وكان له في الواقع حتمية في زمانه ومكانه ، وسوف أتناول هذا الموضوع بتفصيل أكثر في القسم الأخير مقدماً استشهادات للإيضاح .

ومن الممكن أن يقال بوجه عام إن اندلاع الحرب في أواخر صيف سنة ١٩٣٩ قد نجم عنه ، بغض النظر عن هذه الحركات الخاصة — نقله واسعة الانتشار في موضوعات الشعر ابتداء من الأحداث العامة وانتهاء إلى التجربة الشخصية ، التي غالباً ما يكون لها قدر من الاهتمام العام النسبي باعتبارها تجربة جندي أو تجربة مواطن انجليزي أبعدته الحرب عن مسرح الحياة العامة ، إنها نوع من التجربة التي يشارك في خوضها كثير من الناس . ومن بين الثلاثة ذوى الشهرة العظيمة من الشعراء البريطانيين الشبان الذين قتلوا في الحرب : سيدنى كيز Sidney Keyes وآلان لويس Alan Lewis وكيث دوجلاس Keith Douglas — نجد كيث دوجلاس وحده — هو الذى ضمّن أوصافه الشعرية حول الحرب في الصحراء الغربية وحول أجازاته المريبة في القاهرة قدراً ما من الحيوية الموضوعية والهجوم الساخر اللاذع القاسى ، والذى كان مماثلاً لنقد شعراء مثل ماكليس في الثلاثينيات من القرن العشرين . لكن النبرة السائدة في شعره كانت نوعاً من التراحم الودود في حضرة الموت كما نجده في هذه الأبيات عن جندي ألماني قتل في الصحراء الغربية والذى عثر دوجلاس بجانبه على صورة فتاة الجندي القتيل مكتوباً عليها بالألمانية «لاتنسائى» يقول :

لكنها سوف تبكى اليوم عندما ترى
كيف تنتقل على جلده جموع الذباب الأسود
والغبار قد تراكم في حديقته
والبطن المبقر فاغرة كالكهف

فهنا ! قد اختلط العشيق والقتيل
لهم جسد واحد وقلب واحد
والموت الذى اختار الجندي دون سواه
قد أصاب من العشيق مقتلاً مهلكاً .

أما لويس فقد كان شاعراً أكثر رقة ووداعة يفيض حينئذ إلى ويلز Wales وكان بينه وبين ادوارد توماس Edward Thomas قاسم مشترك في الثبرات والتكنيك الفني إلا أنه كان بمقدوره أن يكون أكثر مباشرة وعاطفة في شعره الغزلي من توماس ونجد بعضاً من قصائده تدور حول موضوعات غاية في البساطة مثل يوم في معسكر للجنود في قرية ريفية جميلة . وسيدنى كيز أصغر هذين الشاعرين - فقد كان في الواحد والعشرين من عمره عندما قتل في شمال أفريقيا . وكان أكثر منهما اكتمالاً من الناحية الفنية بشكل جلي وأقل مباشرة - شاعر أدبي صرف موضوعاته فلسفية غيبية أو مستمدة من الكتب أكثر من كونها مستمدة من ملاحظاته أو رصده للعالم الخارجي . وكان كلي من وردزورث Wordsworth وريلكة Rilke نموذجاً يحتذى كيز ومصدراً للإلهام يستوحيه ، وكان يستهدف من شعره الوصول إلى نوع من قبول وردزورث للكون الطبيعي الذي يشمل قبول ريلك لغموض الموت . وإن التأكيد الذي نلمسه في كثير من قصائده على الألم والموت لأمر غاية في الإيلام والحزن لولا ذلك القدر من الجمود اللغوي المصقول الذي تتسم به قصائده ، والذي يحول دون أن تصبح أعماله أعمالاً عادية فجأة فظة . إنها تدور حول أفكار الألم والموت أكثر مما تدور حول الحقيقة الملحوظة القاسية . لكن كيز كان يتمتع بمقدرة مدهشة مبهرة بالقياس إلى عمره المبكر وأوجه القصور التي نلمسها في أعماله هي القصور الذي نلمسه عندما يغيب النضج ، ولو عاش هذا الشاعر فلربما جاد بروائع حقيقية من الأعمال الأدبية ويخالج المرء إحساس عند موته بأن العالم العادي من حوله لم يوقفه حقيقة أو لم يوقف فيه الإحساس بالألفة اليومية العادية والمحبة أو الحب .

ولعل أمتع شعر كتب أثناء الحرب هو ذلك الذي كتبه جماعة من الأصدقاء المدنيين الذين كانوا بالقاهرة وهم لورنس ديوريل Laurence Durrell وبنارد سبنسر Bernard Spenser وترنس تيلر Terence Tiller . وتميز هذا الشعر بشكل رئيسي بالنبرة الشخصية والطريقة الوصفية . أما ديوريل وسبنسر اللذان عاشا في جزر يونانية في سنوات ما قبل الحرب فقد كانا مهتمين بصورة رئيسية بالمناظر الطبيعية وبجو عالم شرق البحر الأبيض المتوسط وبالعالم الهيليني Hellenic بوجه خاص - وكان سبنسر يفضل الشاعرين من حيث تصويره للمناظر الطبيعية الخالصة ، إلا أنه كان بمقدور ديوريل أن ينقل الجو التاريخي بأسلوب أكثر ثراء - أما تيلر

الذى لم يكن له علم باليونان والذى تزامن قدومه إلى مصر مدرسا مع نشوب الحرب على وجه التقريب - فقد كان شاعرا باطنيا أكثر من هذين الاثنين وقد استولى عليه بشكل خاص إحساس بالتفسخ والحزن وإحساس بالاغتراب وانعدام التكيف - هذا الإحساس الذى كان واحدا من العقوبات التى تنجم عن الإقامة الطويلة فى مصر فى هذه السنوات .

وكانت القاهرة أثناء الحرب من بعض الوجوه مركزا أدبيا أكثر حيوية من لندن فيما يتعلق بالشعر على الأقل . ومن بين هؤلاء الذين مروا بالقاهرة مروراً عابراً أو الذين وجدوا أنفسهم قد أقاموا فيها إقامة دائمة قد نذكر منهم هوف جوردن پورتيرس Hugh Gordon Porteous الشاعر والدارس المدقق والخبير بالفن والأدب الصينيين ، والذى كتب بعض الترجمات البديعة للشعر الصينى القديم والناقد اللاذع لمعاصريه والذى لم يلق عمله لسبب ما التقدير الصحيح . وجون ولر John Woller وهو شاعر الثقلبات النفسية والملح الفكاهية والعلاقات الشخصية والذى تميز شعره الحسى الرومانسى بالسلاسة الناعمة والأسلوب الذى يتسم بالتلقائية الطبيعية - وإيان فلتشر Iain Fletcher الشاعر الدارس الذى يكاد يوصف بالتكلف والذى اتسم بخط فلسفى جديد ، والذى تنبىء قصائده المبكرة عن أسلوب فاتر ومعقد وإن كان يتسم من الناحية التركيبية بالتأثير الانطباعى والزخرف الغريب هذا الذى اختاره السيد أودن أسلوبا لبعض قصائده المتأخرة . وجون جوندورث تقليدى متشدد من أتباع مدرسة هاردى Hardy ، والرومانتيكين العظام تتقاذفه الشكوك فيما حوله لكنه دائم المجاملة ومتلق للأعمال التجريبية للشعراء الأصغر سناً . وكثير منا ممن تدمر من حرارة أو متاعب القاهرة وغيوبها الأخرى فى تلك السنوات ، يجد نفسه الآن يعود بالنظر إليها أحيانا وقد انتظمه شئ من الشوق والحنين . وبالرغم من أن اكتشاف لندن بعد الحرب كان أمراً مثيراً فلم تحقق فى السنوات القليلة الأخيرة لسبب لاتعلمه الانجازات التى تخيلنا أنفسنا أن نحققها فى تلك الأيام ، أيام الحماس اليافع .

ولا مناص من أن تصبح صورة الموقف المعاصر لدى الناقد بعد الحرب صورة مضطربة مختلطة إلا أنه فى السنوات الخمس الأخيرة كان هناك اتجاه متعمد واضح نوعاً قد أعلن عن نفسه فى الشعر الإنجليزى ، اتجاه نحو

ما يمكن أن نطلق عليه كتابة الرؤى الخيالية مستغلا رموز الأساطير القديمة استغلالا جديداً ممتعا كما سنرى تفصيلا لذلك في القسم الأخير من هذا الكتاب - لقد لفت عالم النفس يونج Jung الانتباه إلى حقيقة مؤداها أن الأساطير تتمتع بنوع من الصحة الدائمة ، وأنها تمثل مراحل لا بد أن تمر بها الاتجاهات الواعية لتأريخ حياة كل الأفراد وأنها أفضل وسائلنا لتصوير هذه المراحل تصويرا مسرحيا أمام أعيننا وتحويلها إلى أهداف جمالية . ومع هذا الاهتمام الجديد بالأساطير ، ظهر أيضا اهتمام جديد بالشاعر الإنجليزي الوحيد ويليام بليك William Blake الذي كان يتدع دوما أساطيره الخاصة . و بليك هو الشاعر الذي تتجه إليه بالغريزة امرأة شاعرة رائدة من شعراء جيلنا الحاضر هي الأنسة كاثلين رين Kathleen Raine ، مثلما اتجه السيد ايليوت في أوائل أيامه إلى دون Donne وكما اتجه كل من أودن ، ماكينيس إلى هذين الشاعرين اللذين يتصفان باليقظة الاجتماعية والنقد العدواني وهما بايرون Byron ، وبوب Pope .

وفي واقع الأمر قد يقول المرء إن إعادة اكتشاف الثقافة الشعرية الإنجليزية الذي كان واحدا من أعظم المؤثرات خصوبة على الشعر الأصلي في هذا القرن قد تحرك بنشاط في الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة ليشمل الفترة ما بين أوائل القرن السابع عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر ، و لأن قد آن الأوان لإعادة التقسيم الموضوعي بشأن الرومانتيكيين المتأخرين : بل وعظماء الشعراء الفيكوريين ؛ ولعلنا في منتصف القرن الحالي نشرق في رؤية ماضى الشعر الانجليزي في شكل ما شبيه بحجمه الصحيح الملائم - ولعلنا وبعد نصف قرن من التجربة الفنية والنفسية من كل نوع نبدأ في استيعاب وهضم هذه التجارب ، ومره أخرى نجد أنفسنا نبحث عن مجموعة من المعايير العامة المتعلقة بالأسلوب والذوق وجوانب الشعر الشكلية بوجه عام ، وبعد هذا في حد ذاته مؤثرا يفيض أملا . إذ لو أن الشعراء ليسوا بأنبياء فغالبا مايكونون مبشرين ، وإذا مانظرنا إلى واقع الأربعينيات من القرن التاسع عشر تأكد لنا أن شعراء من أمثال آرنولد الصغير Arnold وتينسون الصغير Tennyson كانوا أكثر اهتماما بالوزن والشكل وأكثر اهتماما بتحاشي التأكيد المبثور وأكثر انشغالا بضمان توافر نبرة مقبولة قبولاً شاملا من أسلافهم الرومانتيكيين العظماء وإن كانوا أقل إبداعاً

وأصالة . نقول إن وجود مثل هذا الواقع كان علامة على أن فترة مستقرة من التاريخ في طريقها إلى الظهور ، تلك هي فترة العصر الفيكتوري الرفيع . وطبعاً أنه لم يكن أحد من هذين الشاعرين السالفي الذكر بمنأى عن الشكوك والهموم المقلقة مثلما كان العصر الفيكتوري الرفيع هو الآخر نهياً للشكوك والهموم . إلا أن الشعراء كانوا قادرين على وضع هذه الشكوك والهموم وهذه التساؤلات والمواجس في إطار مستقر مهيب من الشعر ، تماماً مثلما كان العصر الفيكتوري الرفيع نفسه قادراً على تشكيل عناصر قد تبدو في ظاهرها تعويضاً عن الاضطراب الاجتماعي والثورة أو تعويضاً عن الضياع الحقيقي للعقيدة والإيمان . لقد كان هناك تصور عام سائد العصر والشعراء ذلك هو تصور الحرية التي فهمت بأوسع معانيها . وآرنولد بطبيعة الحال ناقد حاد لأوجه القصور في الليبرالية الفيكتورية ولم يكن نقده انطلاقاً من وجهة نظر مناهضة لليبرالية بقدر ما كان انطلاقاً من وجهة نظر الليبرالية الأسمى أو انطلاقاً من أفضل عناصر الليبرالية .

ويبدو لي أن كلا من الشعراء وأصحاب النوايا الطيبة من الناس هم الآن بوجه عام يتلمسون الطريق نحو صياغة تصور مساند شامل مماثل . وفي فترة الأزمات الملحة مثل واقع حاضرننا قد يبدو هذا المنحنى تعميقاً خطراً أو قياساً مشدوداً متوتراً ، إلا أنه من المحتمل أن يباح لنا على الأقل أن نأمل ، ولا يمتنعنا اتجاه الشعر الراهن من أن تكون مثل هذه العملية التكاملية العميقة ماضية اليوم في تفاعلها ونشاطها تحت السطح المختلط والمضطرب الذي ينضوي تحته زماننا .

الشعر منذ الحرب

كما رأينا كانت هناك قبل نشوب حرب ١٩٣٩ ردود فعل مختلفة تناهض سيطرة جماعة السيد أودن ، ولقد عزز من قوة ردود الفعل هذه غياب السيد أودن أثناء الحرب في الولايات المتحدة ، كما أكد ردود الفعل هذه الانعزال العام الذي التزم به رفقاؤه الذين مكثوا في بيوتهم وقاطعوا الموضوعات السياسية بشكل علني وهم السيد سبندر Mr Spender والسيد داي لويس Mr Day Louis والسيد ماكنيس Mr Mac Neice وطبيعي أن أرنولد ناقد ثاقب لأوجه الفشل الفعلية للمذهب الليبرالي الفيكتوري . بيد أن ذلك لم يكن من وجهة النظر المعارضة للمذهب الليبرالي ، وإنما الأرجح أنه من وجهة نظر المذهب الليبرالي الأسمى أو من وجهة نظر أفضل ما في المذهب الليبرالي .

وعندما نشر السيد روي كامبل Roy Campiell في عام ١٩٤٦ ديوانه المتضمن قصائد غنائية ساخرة تحت عنوان «الجواد المتحدث» ابتدع في هذا الكتاب شخصية مركبة أخذ حروف اسمها من حروف أسماء الكتاب الأربعة ماكنيس ، سبندر ، أودن ، لويس ، وأعتقد أن السيد جوفري جريجسون هو الذي قال عن قصائد روي كامبل انها نوع من الكتابة يكتبها الجواد لو استطاع أن يتكلم . وقد خاض السيد روي كامبل في الثلاثينيات من القرن العشرين المعارك القديمة مرة أخرى من الجانب الآخر لكن الجواد الحي كان يسوق جواداً ميتاً أو بعبارة أخرى لم يكن هناك واحد من الشعراء الذين يشن عليهم هجومه لا يزال يدافع عن المواقف القديمة .

ولم يكن في الواقع رد الفعل العام حيال نبرة شعر الثلاثينيات من القرن العشرين في العقد الماضي يرد الفعل السياسي بشكل أصيل على الإطلاق ،

ولقد بدأ رد الفعل في الثلاثينيات من القرن العشرين مع شعر جورج باركر وديلان توماس ، ومع وجود الاهتمام بالحركة السريالية الفرنسية التي ابتعتها كاتب رائع مختصر كتبه الشاعر الشاب دافيد جاسكويين ومجموعة من الصور والقصائد السريالية جمعها هيربرت ريد . ومن المستطاع بوجه عام أن نصف هذه الحركة بأنها رد فعل رومانسي حيال بعض اتجاهات الكلاسيكية الجديدة في الثلاثينيات من القرن العشرين .

ولقد أكد جريجسون - حين تحريره لمجلة الشعر الجديد - على حاجة الشاعر إلى الإتيان بعبارات جلية وأن يراقب العالم الخارجي وأن يكون موضوعيا في تصويره سهلا بسيطا في لغته ، ولقد أكد في الواقع على الدور الذي يلعبه العقل الواعي المنظم في القصيدة في مواجهة الدور الذي كان يطلق عليه في الفترة الرومانسية بالإلهام ، وما قد يطلق عليه اليوم العنصر المحدد في القصيدة - ومن ناحية أخرى كان السرياليون مهتمين بإمكانية إنتاج شعر ليس بأى حال من نتاج أى نوع من التنظيم الواعي ، وإنما هو من نتاج نوع من كتابة شبه آلية يزيل عوائق العقل الواعي ويفسح المجال للمادة المطمورة في الأغوار كي تطفو على السطح ، وكانوا يتصورون أن المنبع العظيم للشعر هو صورة الحلم حسب مفهوم فرويد ، صورة الحلم باعتبارها رمزا ثريا مضطربا للرغبات المكبوتة ، ولم يشدوا في كتاباتهم ولا رسمهم تسجيل الحياة أو التعليق عليها أو تفسيرها ، وإنما راحوا يحولون هذه الحياة إلى شكل آخر كما فعل ريمبو . وهذا في الواقع هو المعنى الحرفي لكلمة سريالية أو ما فوق الواقعية أو الرغبة في الارتفاع فوق الواقعية أو السمو بها أو وضعها مستوى أرقى . ونعني بالواقع الخارجي العالم المادى المحيط بنا وإدراكنا له ، والعالم الاجتماعى المتشتر حولنا واستجاباتنا له واكتشافاتنا لهذا العالم . ولم يكن العالم الخارجى ذا أهمية في ذاته بالنسبة للسرياليين وإنما كان مجرد مادة للتحويل ، ومادة للمراحل المختلفة في الخيال الخلاق أو التحويل الجذرى ، فقد رأوا أن الإدراك يستحيل حتما إلى هلوسة ، والعاطفة إلى جنون . والفكر مجموعة تعسفية مبهمة من الإيحاءات الخاصة . وبالرغم من أن السريالي مثل بقية الناس كان ينبغي عليه أن ينطلق من حقيقة بيمية أو واقع فج فإن طموحه كان يفرض عليه أن يبلغ مرحلة يفصل عندها عن هذا الواقع إلى الأبد . ومن المستطاع أن

الطبقة البرجوازية . فليس من هدف النص السريالى والصورة السريالية أن يكون موضوعا جميلا قيد التأمل أو أن يكون كلاً متناغماً منسجماً مع الجوانب النفسية ؛ وعلى النقيض من ذلك فالعمل السريالى يهدف إلى التعزيق وله غرض عملى خالص ممثل فى حل قبضة القراء أو المشاهد على العالم اليومى مخترقا ثقباً كعادته فى الحقيقة حتى يسمع بتدفق الفيضانات عبر هذا الثقب ، ومن ثم يلعب دوره الصغير فى المهمة العظيمة ، مهمة التحويل أو التغيير الجذرى . هنالك ما يذكر إلى أى مدى نحن جميعاً تحت السطح أقرب إلى ما يسمى بالجنون بشكل عام . ويدفعنا دفعا حتى نكون أدنى إلى تلك الحافة . وعلى أية حال فبعد إقحام مفاهيم الشكل والنظام ، يتبدل الحال تبديلاً شاملاً . وإن شاعراً مثل ديLAN توماس الذى يستغل مادة الأحلام المختلطة والأقرب شبيهاً إلى مادة السريالين لا يرى نفسه محتوياً الخلط لذاته ، وإنما كوسيلة يتدفق من خلالها إلى الضوء .

والأسس العلمية الأساسية للحركة السريالية هى علم النفس عند فرويد Freud والذى بمقتضاه تكون الأحلام والأخطاء اللفظية والهواجس العصبية والحوادث وما إليها كلها وسائل بواسطتها تفرض الرغبات الجنسية المكبوتة وعياً بوجودها على العقل الواعى فى شكل مقنع . وهى رغبات من نوع يبدو لعقل الكبار مروعا أو آثماً ، وإن كانت هذه الرغبات وفقاً لفرويد رغبات قائمة على عواطف ورغائب الطفولة المبكرة . ومهما يكن من الأمر فإن الفرق بين فرويد والسريالين هو أن فرويد كتب متأثراً بالعقلانية والطبيعية ، وراح ينشد فهم وتنظيم هذه المادة أما السرياليون فقد كتبوا متأثرين بالمادة ذاتها - وفى السنوات الأخيرة أصبح فرويد فى إنجلترا عالم نفس أدنى شهرة من منافسه يونج Yung الذى يعتقد أن كثيراً من صور الأحلام ، وكثيراً من الصور الشعرية التقليدية لا تمثل رغبات الفرد المكبوتة بقدر ما تمثل نوعاً من ذاكرة الأجناس المطمورة فى الفرد وبشكل مبهم غير مفهوم يستخلص كل منا من أعماق العقل الغائرة تاريخ الجنس البشرى بكامله . ويفسر هذا الوضع السلامة الكلية الشاملة لصور بعينها يطلق عليها يونج - صور النماذج الأصلية الأولية - ويفسر هذا بوجه خاص فاعلية تأثير الصور الأسطورية فى الشعر بعد أن نكون قد توقفنا لفترة طويلة وبشكل واسع عن الإيمان بالأساطير . والاستخدام الشعرى للصور فى

مفهوم يونج يعود بالشاعر إلى نوع من الرمزية ، لم تعد رمزية مالارميه Mallarmé الأدبية الخالصة المغلقة . ويُفسَّر الرمز الآن بأنه طريقة للتعبير عن نوع معين من العواطف والأمانى الكلية الشاملة والتي لا يمكن التعبير عنها بأي شكل آخر .

دعنا نوضح هذه النقاط بدراسة بعض نصوص الحديث تباعاً لتوضيح هذه الاتجاهات :

أولاً : المنهج السريالي .

ثانياً : المحاولة الرومانسية الجديدة لفرض نظام شكلي أو جمالي على المنهج السريالي وإخراج فوضى صور الأحلام المضطربة إلى الفوضى .

ثالثاً : الاستخدام الواعي للصور باعتبارها رموزاً لتجارب إنسانية لا يمكن التعبير عنها بشكل آخر .

وهاك بعض الأمثلة للاتجاه الأول :

١) أخوات اللاشيء مهيبات لفعل أي شيء

أخوات الزهور دون جذور

أخوات الأطفال العصاة

صغيرات ضييلات

مستهترات لا يأبهن

تضاءلن بالفكر

إلى عقل يمتن به

تلاشيتن في أسراركن

غريبات مهجورات

رفيقات النائبات

بلحم تكسوه العاطفة

رائعات الجمال ولستن بجماليات رائعات

وإن كتتن دوما رائعات

أكثر بساطة من سوء الطالع

أرفع قدراً من الجمال

جمال شفاهكن المذبوحات

جمال بسمتكن المهذمة
تبشطن سمومكن فى جسدى
آه أصحاب الترياق الشافى
أناوىء الحب
حب الصور الجاهزة
ولست صورا فى انتظار التجهيز

Paul Elward بول إلوارد

ب) تترنح الطائرة متهايلة ورسائل البرق تتلوى بالأسلاك
ويغنى الجدول أغنية معادة
يغنى لسائقى المركبات وقت الاستراحة
وهم يعُوبون عصائر البرتقال
ميدان لقاطرات السكك الحديدية عيون بيضاء
وابتسامة السيدة تاهت فى الغابة

Phillipe Soupault فليب سوبو

ج) فى الليلة المنصرمة هبت الريح عاتية حتى إني ظننت
أنها مستحق الصخر ورقاً
وأثناء الظلام احترقت الأضواء الكهربائية
مثلما تحترق القلوب
وفى نومي الثالث استيقظت قرب بحيرة
حيث توشك مياه غديرين أن تموت
حول المائدة التفت النسوة تقرأن
وفى الظل ظل الراهب صامتا
عبرت الجسر متباطئاً وعند قاع المياه الكثيفة
رأيت سمكا أسود ضخماً يمضى متمهلاً
بغثة وجدتنى فى مدينة الميادين الضخمة
كل النوافذ كانت موصدة وخيم الصمت على كل الأنحاء
والتأمل عم كل الأرجاء
ومرة أخرى مضى الراهب بجائى ومن خلال ثقوب مُسوحه للتعطنة
رأيت جمال جسده شاحبا مُبيضاً مثل تمثال الحب

وعند الصبح نامت السعادة مرة أخرى بجانبى
جورچيو دى كيريكو Giorgiodi Chirico

(د) لتفسح الدمع وتتلوى واقتل' وأنا أعترض
واحرق ودلل ملاطفا والعق وخذ بالأحضان وانظر إلى أدق الأجراس
عند كل رحيل تسيل منها الدماء ، تروع الحمام وأهل الحمام على
التحليق حول برجه حتى تقع على الأرض هالكة هالكا محققا من
الإهلاك سوف أحلق حول التوافل والأبواب حتى أهبط على الأرض
وسوف أخنق بشعرك كل الطيور التى تغنى وأجث الزهور ، سوف أفتح
أحضانى للحمل ، وأعطيه صدرى طعاما .

وسوف أثوب إلى النوم بجانب أنشودة عزلى وسوف أحرث حقول
القمح والبرسيم وأراها تموت ملقاة على الظهر
وقد يمتت وجوها شطر الشمس .
سوف أطوى الأزهار فى الصحيفة وأقذف بها من النافذة
فى مجرى البالوعات الذى يسرع حولى حاملاً على ظهره كل الآثام ،
وعلى الرغم من ذلك ضاحكا .

يصنع عشه فى المجارى وسوف أحطم موسيقى الأحراش على صخور
أمواج البحر سوف أعض الأسد فى الوجنة وسوف أجعل الذئب يعوى
طالباً الرحمة الرقيقة أمام وجه الماء
الذى يلغى ذراعين مترخين على حوض غسل الأيادى .

بابلو بيكاسو Pablo Picasso

ومامن فقرة من هذه الفقرات فى الواقع إلا ويعوزها الانضباط بشكل
كامل وعلى سبيل المثال نجد فقرة «بيكاسو» بالرغم من أنها تبدو وكأنها تفتقر
إلى الصقل والشكل ، إلا أنها مع ذلك تتمتع بتركيز يوحى بأنها قد أحسن
صنعها بشكل دقيق ، ونجد «الوار» يكاد أن يتمتع فى حقيقة الأمر بجللاء
كلاسيكى . والفقرة التى اقتبسناها منه أقرب إلى تأمل طبيعة الصورة المحيرة
منها إلى استدعاء الصورة المحيرة ذاتها . «فأخوات اللا شيء» مهيئات لفعل
أى شيء» هى فى الواقع صور غالبا ما تكون خاوية من المعنى من حيث
الظاهر بل ليست رائعة بشكل جلى ومبهر وعبارة (رائعات الجمال ولستن

بجماليات رائعات وإن كنتن دوماً رائعات) تنهال على الشاعر بشكل تلقائي أيضاً : وإذا ما حاول الشاعر أن يفسرها تفسيراً عقلاً ففسوف يقضى على قوتها الشعرية . وعبرة (تضاءلن بالفكر إلى عقل يمتن به) نجد فيها الصور تنبع من أعماق العقل اللاواعية حيث آلامنا ورغباتنا المكبوتة . ومن ثم يراها العقل الواعي صاحب الخلق الرفيع أو مايسميه فرويد بالآنا العليا يراها سموماً ، بالرغم من أن ذلك أشبه بملك الشرق الذى يبرأ بالترياق وخوفاً من الاغتيال الأخير المؤكد راح يأخذ جرعات يومية ضخمة من الزرنيخ والسموم الأخرى . لقد أصبحت هذه الصور تدريجياً معتادة على المناخ المسموم الشائع المحيط بها وتحصنت ضده . ويعنى هذا أن الواقع الذى يقول إن صور الأحلام من وجهة نظر العقل الواعي قد تنطوى على معنى خفى وئى ، لا يمنع أن يكون لهذه الصور أيضاً جمال شعري غامض صادق ، فالشاعر يوازن بين هذه الصور التى فى انتظار التجهيز والتى هى صور لم يقض عليها بعد من الناحية الشعرية ما أصبغ عليها من شكل صارم أو ما شملها من سياق فكرى ، وبين فكرة الحب . تلك التى يعارض بها فكرة «الصور الجاهزة» . (وموروثاتنا المعهودة وبشكل أشمل صورنا التقليدية عن البلاغة الصرفة والأدب الخالص فى مقابل الغموض الشعرى المقدس) يعنى هذا أن الحب بالنسبة إليه هو معنى الطاقات اللانهائية فى مواجهة إجراءات التقيد . ومرة أخرى نستطيع أن نرى فكرة ريمبو Rimboud الرائدة بشأن إمكانية تحويل العالم عن طريق الشعر . وقد يكون فى وسع المرء أن يقارن بذلك قصيدة انجليزية كتبها روبرت جريفز Robert Graves وهى :

إنه عَجَلٌ يتسم تفكيره بالصور الجلية ؛
وأنا وئىء . الخطو يتسم تفكيرى بالصور الممزقة .
ثم يصير كثيباً قائماً وهو يُسَلِّمُ نفسه إلى صوره الجلية .
وأصير أنا ثاقباً حاداً أنكر صوري الممزقة ..

ومن ناحية أخرى نجد أن الصور فى قصيدة سوبو Soupault القصيرة ممزقة تمزيقاً متعمداً ، وهى سلسلة من الصيغ تجري على هذا النحو : قلب الحروف وتغيير أدوارها وتبديل خصائصها . ونتاج ذلك تأثير من تأثيرات التخيل الغنائى ، لكننا بكل جلاء نجد الحيلة المزودة بالتكرار

الكثير تصبح رتيبة رتابة لا قبل لنا باحتمالها . ونجدها تصنع ذلك في كثير من القصائد السريالية .

ومن ناحية أخرى تتميز قصائد كيركو Chirico بنفس المناخ الذي تتسم به رسوماته ونجد فيها تحويلاً لمادة الأحلام إلى مناظر طبيعية قوية متماسكة تبدو موضوعية وتعبر على أية حال عن مشاعر الاستيحاش العاتية واحباط الرغبات . «أما مقطوعة بيكاسوفهى محاكاة لغوية لحالة من حالات الإثارة المحمومة ، ومن الأرجح أنها في الأصل إثارة جنسية» . ويقول جورج هوجنت «Georges Hugnet» «إن التدفق المبهر والمثير للألوان والمواد عند بيكاسو يستحيل في قصائده إلى صور زخرفية عدوانية صارخة الألوان تستخدم في فقرات متصلة تعد ، ثم يعاد إعدادها حتى تصبح رقصة غريبة متعددة المشاهد مختلفة الألوان» .

وإن هذا العيب الشكلي بعينه في هذا النوع من الكتابة يوجد أيضاً في كتابات سوبول — إذ نجده في أول الأمر جلياً مفعماً بالحوية ، مبالغاً مغيراً ، ثم يفقد تأثيره رويداً رويداً ، إذ إن ذلك ليس بتطوير وإنما هو ببساطة تكرار لا نهائي لهذا النوع من الأسلوب ، ونجد القطعة القصيرة من هذا النوع من الكتابة مثيرة والقطعة الطويلة سرعان ما تنبهر عن القراءة . والمجموعة المتسلسلة من القطع القصيرة تصبح رتيبة مضجرة إذا ما أدرك القارئ الحيلة الخادعة . ولا تنطوي مناظر الأحلام الطبيعية في كتابات شيركو على هذه المثالب فكتابات مثيرة للعواطف ، وإذا نظرنا إليها من حيث إنها سلسلة من العرض المبسط للمشاهد الخيالية نجدها تامة الوضوح والجلاء ، ولكنه نوع من الشعر ميسور فقط للشاعر الذي يتمتع بخيال الرسام بشكل رئيسي والذي تقوم الكلمات عنده بمجرد النقل دون غيره . ومن ثم نجد مقطوعة إلوار Eluard الوحيدة من بين هذه القطع التي تتسم بالطبيعة الشعرية والشكل المقتنع بصورة رئيسية وهي تجرى على نمط مغاير للطراز السريالي .

والآن نستعرض بعض النماذج الخاصة بالقسم الثاني :

١) تقلب على جانبك واحمل إلى اليوم
أيها المعشوق مسحور الصولجان

حبس جدار النوم الزجاجي
تمهل وقض اللثام عن عينيك
واكشف أسرارك الخفية
ومقتنيات منتصف ليلك ، لأراها ويراه العالم المخضر العينين
ولتنشر الأثام حين صُحوك تتلوي في الهواء الخفيف
ومرة أخرى يعلن الصباح صفحا
يغمر المخدع الملكي الثعباني

جورج باركر George Barker

ب) آلام الفصول ، الريح الدائرة الساحقة ، والثلج
مرت جميعها بالمسالك المطروقة وأزالت الأدران
والبستانيون الصامتون نثروا الرماد

والعاصفة العاتية أتت على دوائر السماء الحديدية
ورغم كل شيء لم يعد في هذه الحديقة صراع
وفي بطن الأرض دُفن سكينة الشتاء
والموسيقى الصافية هي الصباح الذي يمزق الهواء
وفي الهواء تهاوت أفنان هجرتها الطيور
لم يعد الزهر يولد من جديد
والنجمة الزرقاء في بركة الماء أصبحت عمياء

لم يعد في الناس من يرى الأرجاء
والغريب الحائر يتوه في الصباح اللألاء
يتوه عبر مروج مترعة بالماء
مروج ، ستمت عينها بالبكاء
في حنايا صدرها تستهلك الشمس
يومها المختبئ في الأطواء

دايفيد جاسكوين David Gascoyne

ح) القوة التي تسرى في الاخضرار فتحيي الزهرة
تنبت في عمرى الأخضر؛ فتقصه عمره .
تطيل بقاء جلدور الأشجار
وتشيع في أيامى الدمار
أصاب بالبحكم فلا أحكى للوردة المتدلية
قد أحت ظهر شبابه حى الشتاء القاضية

القوة التي تسوق الماء عبر الصخور
تسكب دمي الأحمر بحور
وتحيل نهري إلى جمود فاتر
وفى أبكم لا يصب في الشرايين الرقيق
وعند الجبال مصب آخر يرتوى من الربيع الصديق

ديلان توماس Dylan Thomas

د) أقرب إلى العُثات القرمزات
برؤوس من ذهب
وعيون لامعة ، تختلس النظر من خلال مكانم الزهور .
قلوبهم المشعة
تصنع قناعاً قلقاً من المشاعل
تمضي كالخطر غير غسق الصيف
تضيء كل موقع ذى رغبة عارمة
وإذا ما لامستهم
يلويون مثلما يذوب العسل
وعند قدميك يتساقطون قطرات
في إكليل من السوسنات الفاسدة
أو يستحيلون بها
مثل شعاعات متناثرة من قلب النجمة

ديريك ستانفورد Derek Stanford

وقد تبدو هذه المقطعات غامضة عندما تنال على القارئ بغنة لكنه إذا أعد نفسه لها بقراءة نصوص سريلية - فسوف تبدو هذه المقطعات على الأرجح واضحة وضوحاً متجدداً بالقياس إلى ماسبق عرضه على الأقل . وكما هو الحال في النصوص السريالية تتألف هذه المقطعات من صور أكثر مما تتألف من تعبيرات تصورية - وإن كان لها خلفية تصورية . ومن الميسور إلى حد ما ربطها بمجالات أحاديثنا العادية . فهي تنبثق من حقيقة تجربتنا ، ولاتنبثق من محاولة هذه التجربة وتغييرها ومن المستطاع إلى ذاك المجال ، ولعلنا نجد السيد پاركر في بعض النصوص المفككة المتألقة أشبه بالسرياليين ، ومن المفيد أن نقارن مقطوعته التي أوردناها هنا بمقطوعة بيكاسو ، ولسنا ندرك السبب في أن (مسحور الصولجان) لا بد أن يكون حصاراً وسجناً في جدار من الزجاج - بالرغم من أننا نستطيع أن ندرك كيف استطاع الزجاج أن يوحي بصورة جبل الجليد العائم وكيف استطاعت صورة جبل الجليد العائم بدورها أن توحي (بالعالم المخضر العينين) ونحن نتذكر أن الثلج كان في قصيدة (الملاح القديم) في اخضرار الزمرد . والحقيقة توحي بأن الخطايا تلتف (مشرتبة الرأس مثل أكاليل من الدخان أو الضباب) في بيت واحد تشير إلى الأفاعي في البيت التالي . وكذلك يتذكر الشاعر بطبيعة الحال الحية التي أدخلت الخطيئة إلى جنة عدن وكلمة (المالك) في ذات البيت تشير إلى (مسحور الصولجان) في البيت الثاني ولتجمل البيت يبدو أقل تعسفا وتضفى عليه معنى ومنطقاً .

لكننا حيث لانجد في مقطوعة بيكاسو غير هذه الإيحاءات التعسفية لصور ربط بينها موضوع الحب ربطاً مفككاً ، والذي يعني أن الحب متعة وإثم ، نجد في هذا الموضوع الفكرة قد فصلت تفصيلاً قوياً بطريقة جعلت الصور التي هي مجموعة من الإيحاءات اللفظية إذا اعتبرناها قائمة بذاتها تعلق وجودها بشكل مفصل فيما يتعلق بالجوانب المنفصلة من فكرة القصيدة ، نحن الآن في باكورة الصباح وقد استيقظ الشاعر في فراشه في انتظار يقظة معشوقته أيضاً ، يستبد به القلق بفعل إحساسه بإثم حبه والصولجان الذي سحر حبه ، وزج به في نوم عميق هو حسب اعتقاده (صولجان مملكة الحية) مملكة الخطيئة ، ويستبد به القلق أيضاً لتناهي حبيبته عنه في النوم ، كما لو كانت قد حبست في جدار من زجاج ويتصور عالم النوم على أنه عالم ثلجي ناء سوف يسترق النظر إليه فجأة عندما تفتح عينيه

على عالم مخضر العينين بفعل الغبرة ، ومن المحتمل أيضا أن يغار من تحفظها الجميل المتعالى ومن فتورها الذى هو جزء من مزايها الجمال بكل أشكاله — لكن عندما تصحو من نومها سوف تتوارى متاعب قلقه وأرقه وإحساسه الممض بالخطيئة في جو الصباح الطيبعى . ومع ذلك فإن قدرته على نسيان الخطيئة نسيانا موقوتا لن ينال من واقع وجودها بأقل مقدار ، فإزال الفراش مملكة الأفاعى ، ولم يزد عن كونه أشباحا مقيمة من الأفاعى التى تتكور هاربة في الصباح . بيد أن العشاق مازالوا في طريقهم إلى ترك مخادعهم ورساء يوم جديد .

ومن ناحية أخرى فإن قصيدة جاسكوين ينبغي أن تقارن بمقطوعة شيريكو ذات المناظر الطبيعية فهى قصيدة أكثر رصانة وقوة من حيث واقعية مناظرها الطبيعية ، وانعدام التخيل والخيال . حديقة أو منتزه عام في الشتاء . ومن هذه الناحية فإن ما ترمز إليه بالنسبة للشاعر ليس هو شغله الشاغل الخاص كما يعنى الراهب والسيدات وبركة الماء بالنسبة لشيريكو ، وإنما ترمز إلى مايكتنف العصر من جذب وحزن وضجر عام ، وكل مايقال عن الحديقة يَصْدُق على حالة الشاعر الذهنية ، ومن ناحية أخرى فإن كل مايقال عن حالة الشاعر الذهنية تَصْدُق على الحديقة إنه لشتاء قاسٍ في سنوات الحرب .

إن الطبيعة والشاعر وكذلك التاريخ الإنسان نفسه في مرحلة من أكثر مراحل منتصف الشتاء الميت حزنا ، وكلهم يتوقون إلى ربيع جديد ومن ثم فإن هذه القصيدة أكثر من مجرد نسخ للوحة تصوير محتملة وهى تعبر عن مجموعة من العلاقات المتبادلة ليس بالمقدور التعبير عنها بغير الكلمات .

أما مقطوعة السيد ديلان توماس فمن المستطاع مقارنتها بمقطوعة سويو من حيث إن الشكل الذى تتخله هو مجموعة من العبارات ذات الطراز المعكوس . بيد أن السيد توماس لا يستهدف مفاجآت مبتللة وإنما يهدف إلى مطابقة قوية بعيدة الأثر . ونجد السيد ديلان توماس يقول بأن القوى التى تسيطر على نمو واضمحلال وجمال وخوف الحياة الإنسانية هى نفس القوى التى تراها تنشط في الطبيعة الخارجية ، وهذا التصريح سوف يميزه كثير منا إلى حد معين لا يتخطاه ؛ أو يميزه بتحفظ باعتباره ملاحظة سطحية بيد أن الشكل الجميل القوى الذى تتسم به مقطوعة توماس ،

والطبيعة المحسوسة الرائعة لصورة تضيء عليها جدة الاكتشاف وقوة عاطفية ، كما أنها تكتسب كذلك قوة من تفاعل الخصائص بين الإنسان والطبيعة ، ونخالجنا الإحساس بالرحمة الإنسانية نحو الورد المتدلّية ، ومن ناحية أخرى تكتسب الحمى الباردة التي تعترى رغبات الشباب الجائعة نوعاً من الجلال المجرد لعملية طبيعية . وليس هناك بشكل جلى قاسم مشترك بين السيد توماس وبين ووردزورث Wordsworth فى تناول كل منهما للطبيعة وفى الحالتين كليهما يبدو على الأقل صحيحاً أن كلا من الإنسان والطبيعة يحظى بالفوز على المستوى الشعرى .

مقطوعة ستانفورد مأخوذة من قصيدة تدور حول النساء وفيها نلاحظ أيضاً تتابع الصور المفككة تفككا ظاهرياً يذكرنا بصور السرياليين ، ومرة أخرى نجد العبارة تحوى بين ضفتيها منطقتاً متماسكة ، كما هو الحال مع السيد باركر ، ولاتدور العبارة حول النساء من حيث إنهم نساء وإنما تدور حول موقف السيد ستانفورد منهن — هذا الموقف الذى يقع فى مكان ما بين الجاذبية والخوف .

— فهن أشبه بالعثات — قد أحسن ستانفورد تصويرهن بإحكام إذ إنهن بالنسبة إليه يتمسحن بالجمال والشر فى وقت واحد . بيد أنه هو الآخر أشبه بالعثة إذ أنه يحترق إذا دنا من قلوبهن المضطربة مثل المشاعل ، ومرة أخرى يرى المرء صوراً جديدة تنبثق من خلال الإيماءات . لكنه ليس حقيقة أشبه بالعثة إذ إنه يراهن كشخص فى مسرحية تنكرية يشعلن مسرحاً من الرغبات الجائعة ، يتوق إليه المرء ، نشاهده ولانقرب منه . وإذا ما تم الاقتراب منهن فسوف يذبن كالعسل يتساقطن قطرات مثل سوسنات نخرات أو يتفجرن مثل النجوم . لكن السيد ستانفورد لا يعنى أن هؤلاء النسوة سوف يفعلن هذا حقيقة ، والأقرب إلى الصواب أنه هو الذى سيصنع هذا أو أنه بالأحرى شاقه جمال المرأة كثيراً ، وحلم به دهرًا طويلًا وأنه إذا امتلكه أخيراً بين يديه فسوف لا يكون قادراً على استيعاب الموقف ، ولسوف يشقى بنوع من الانهيار العصبى ، وهنا أيضاً نجد كما هو الشأن فى حالة السيد باركر حواراً داخلياً عن الحب ، حواراً لا يدور الآن حول المتعة والخطيئة بقدر ما يدور حول الخوف والرغبة .

وأتمنى أن لا تنسى هذه المعالجة النفسية لمحتوى الشعر إلى القارىء

الذى اعتاد أن يتصور الشعر على أنه يتناول بصورة أساسية ما قد يُطلق عليه المرء النموذج والمثال ، وبالرغم من أنه فى مقدور الشعر أن يتعامل مع النموذج والمثال فإنه مثل أنماط الأدب الأخرى يتخذ أيضا من الحقيقة عالما له ومن حقيقة الحياة الداخلية النفسية بوجه خاص . إن الخوف والرغبة والمتعة والإحساس بالخطيئة كلها عوامل تصطرع فى كثير من قلوب البشر .

ونحن اليوم كثيرا ما يقهرنا الحزن العُضال فى هذا العالم العصى نعيش فيه مثلما نجد فى قصيدة السيد جاسكوين التى سبق أن اقتبسناها . وللأواصر والصلات بين الإنسان والطبيعة جانبها المخيف وجانبها المطمئن المريح أيضا كما يشير السيد توماس إلى ذلك عن وعى وحسافة . وبإضافة شكل مقنع محدد على كل المواد المضطربة المشوشة يعين الشاعر نفسه على تنظيم هذه المواد والسيطرة عليها كى يصل إلى منظور إنسانى جليل ، ويعقدور الشاعر أن يساعدنا على النهوض بنفس مهمته العظيمة إذا ما طالعناه بيقظة كافية وذكاء وافر .

أ - وهالك بعض الأمثلة على القسم الثالث :

فى بركة الماء ترتجف سمكة
هى ظل إلا أن لظلها جلاء
ألقى شباكك المرة بعد المرة فسوف تظل وهناك لا تريم
فى مجابهة الجدول المتدفق تمضى مسيرة حياتها
مع الموت والنبض وومض المروج
تتخفى فى سكوتها تتحرك دون حراك
لن تمسك بها شبكة ، سوف تعود دوما
عندما تهجع الأمواج وتستقر الرمال
تعيش دون حراك تواكب النهر فى وثام معه
مثلما تتواءم الأزهار مع الهواء ، والإنسان مع أحلامه

كاثلين رين Kathleen Raine

ب) ومن عجب أن يبقى اتصال النفس صامداً
يجاوز افروديت العذراء ، ويبقى بعد الأم الثكى .

كاثلين رين Kathleen Raine

حج أياها السياف صاحب الشفاه المشدودة الضيقة ،
والأرداف الضامرة والعقل القاتل المغتال
حاطت بك السفن والمركبات الحربية ،
جنودك قد حيّت وجيودك
بامعجزة العقل البشرى ،
أبحرت مُوغلا نحو الغرب .
على عجل تهبط روحك الحائرة دوما
من ضوء النهار إلى ظلمة الليل تذكر أياها الإنسان
أى عناء شقيت به هنا ،
ماذا نجشمت من عناء .

بعد عبورك فيضانات جهنم السبع ،
سوف تشوى الحلقوم منك أبخرتها الكبريتية ،
أمامك سوف تلوح قاعات القضاء ،
معجزة الشيب والعقيق .
إلى اليسار ينبوع أسود يرغى ويزبد
أشجار السرو الضخمة البيضاء ألقت عليه ظلالها .
تحاش هذا ينبوع فهو ينبوع النسيان ؛
على الرغم من أن كل الرعاع يندفعون إليه يُعبون منه ،
فلتتحاش هذا ينبوع .

وهناك إلى اليمين بركة ماء سرية
بها سمك أرقط وسمك من ذهب ؛
عليها تلقى شجرة البندق ظلالها .
وبين الأفنان حية عتيقة تجول ،
تطلق لسانها فى الهواء . البركة المقدسة ترتوى
بقطرات الماء المتساقطة ؛ أمامها يربض الحراس .
فلتهرع مسرعا إلى هذه البركة ، فهي بركة الذكرى والتذكر ،
فلتهرع مسرعا إلى هذه البركة .

هـ) «أوه ديونيسوس يارفيق الأشجار- يا صاحب الملحمة الكثة
أنت النضج والثمار
أنت بين أغصان شعري وذراعي
مثلاً تمسك فروع الكرمة بالشجرة الجرداء
أتيت مثلاً تأتى الريح بين الأغصان» .
والى تربة قلبي ، أتيت أيتها المرأة الذهبية
أنت إلهة القمح والسنابل ،
أتيتها الريح عودي إلى أفنانى .
ياظلام الأرض وبانضبها ؛

د / أديث ستويل Dr Edith Sitwell

و) أنا التى كنت يوماً امرأة من ذهب
أشبه بأولئك الذين يتهادون فى السماء السمراء
الآن قد شاخ شبابى .
أقبح جوار الموقد وأرى النار تستحيل فتوراً وبردأ ،
أراقب الحقول السمر بحثاً عن المولد الثانى
مولد الإيمان والمعجزة الخارقة .
ودورة عجلة ايجزيون Ixion ماضية لا تكف ، اليوم متصل
لم ينقطع ، ومع ذلك لم يعد خفقان القلب يخفق بين الضلوع .
صوت الظلام الأزلى وحده يتساقط هابطاً
وشمشون الجبار الضريع ، فى سوق الحياة يهز أعمدة العالم
ويطلق فى الفضاء صوتاً يصيح .
أديث ستويل Adith Sitwell

ز) الحلم الأزلى ، والأفرع ، النسور ، يارق متكسرة
ومعركة عميلاً فى غابة عارية
بين طيور نحاسية اللون ،
قد ارتاشت بريش يتألق لامعاً بالسواد :
تصيح وتغزق بصراخها الهواء

والملك المنزل يمزق شعورها الزاهية
وسط الضباب وعجيج الأصوات المتصايحة .
هناك حيث القديس سيريل وميثوديوس
يلتحيان ويشتبك قلباهما المنشقان
ولننظر الآن ، هاك آخر الأباطرة ،
تساقط من تاجه الحديدى الذهبى
ماسات مثل أدمع متحجرة أشبه بتلكم الأججار الناعمة
وهناك دبابٌ جليدية أنت من جبال أسطورية بعيدة ...

جون هيث ستبس John Heath Stubbs

ح) منذ انبثاقى من ينبوع الحياة الأول وأنا مشدودة ،
بكل ما أحاط بى ، دهاليز تردد رجع الصدى
ارتداد العائدين مسرعين . روعنى الكثير منهم وأخافنى
التقيت بروحى عائدة عند زاوية متسقة الأطراف ،
هى أو ظلى ، فكل شئ هنالك وهم وخيال .
وبقيت بعد أن كف الفن عن الخشخشة والحفيف ،
وفوق القش انطرح الثور ميتا ...

... منذ انبثاقى ذاك اليوم
وأنا بين الحين والحين أسمع وقع أقدامى
مازال رجع صداها يتردد فى التيه ،
وكل السبل الماضية عبر العالم الصاحب
والشوارع الخادعة تلتقى وتفترق ثم تلتقى ،
وغرف تنسرب ممراتها داخل بعضها البعض
وليس هناك من نهاية
سُلم ودروب وغرف انتظار ،
غرف انتظار تبقى خالية فى انتظار جمهور غفير ،
ومسالك البحر الملءاء تنفتح وتنغلق المرة بعد المرة ،
مسالك لم تزل فى طيُّ المجهول عصية الطلاس .
دروب فوق البسيطة وفى باطن الأرض أنفاق
وفى قلب الهواء مسالك للطيور

جميع المسالك والدروب سبل
قد تفرقت عن ينبوع الحياة الأول ،
وفي ظلمة العيون المباغثة تعثر قدمي
أهرع .. أكاد أعدو وكان التيه يتعقب خطوي .
ولامناص من أن يلحق بي دون توانٍ

ايدوين ميور Edwin Muir

وفي هذا النوع من الشعر لانجد تلك الألغاز التي تكتنف التفاصيل
والتزايد الاليجائي للصورة ، هذا الذي يواجهنا في كتابات السرياليين ،
وكتابات الشعراء الإنجليز الرومانسيين المتأخرين أولئك الذين يستمدون
مادتهم إلى حد ما من هؤلاء السرياليين - وفي هذا الشعر نجد بناء اللغة
والفكر منطقيا ونكاد أن نقرر أن ليس هناك صور على نحو من الأنحاء . إذ
لم تعد الصورة عنصرا يثرى نسيج القصيدة وإنما بدلت مهمتها فأصبحت
عنصرا جوهريا وأساسيا في بناء القصيدة ، أصبحت الرمز الذي تقدمه
القصيدة ويقدم إلينا هذا النوع من الشعر الأسطورة مستقلة بذاتها ولا يقدم
إلينا مقارنة للتجربة الخاصة بالنسبة للأسطورة . ومرة أخرى يصبح الشعر
موضوعيا وتنشأ الألغاز الغامضة على الأرجح من غرابة هذه الأسطورة أو
تلك أو تنشأ عن الغرابة التي يتسم بها تفسير الشاعر للأسطورة .

ومن ثم نجد السيد جريفز في المقطع الأول الذي اقتبسته له يتحدث
عن بيرسيوس Perseus الذي اغتال الغورغون ، وإن كان الغورغون
بالنسبة للسيد جريفز لا يعدو أن يكون غير واحد من الجوانب المروعة للإلهة
الثالوث (الأم والعاشقة ومدمرة الإنسان) والتي تعني بالنسبة إليه الإلهام لكل
الشعر الصادق ، كما يمثل بيرسيوس روح سيطرة الرجولة والتي تتسم
بالعداء حيال كل الشعر الصادق ، ويمثل أيضا غزاة الشمال القساة الممجين
الذين أطاحوا بحضارة كريت ، تلك الحضارة التي كانت ربيبة المرأة .

ومن ثم نجد نبرة السخرية اللاذعة في هذين البيتين :

أيها السياف صاحب الشفاء المشدودة الضيقة

والأرداف الضامرة والعقل القاتل المغتال .

ومن ثم أيضا نجد بيرسيوس هذا النوع الخاص من الفاتحين لايحاط
بشعراء صادقين وإنما يلتف حوله متملقون مداحون ؛ فعبارة (أبحر بعيدا

موغلا نحو الغرب) تعنى أن فلسفة رجل الأفعال العملية في شعره تسيطر على الحضارة الغربية الحديثة . إن سحر النساء في عالمنا لا يحظى بتقدير كبير ويكاد غرور الرجال البليد والروح العملية وواقعيتهم ألا تترك موضعاً للشعر .

ووفقاً للسيد جريفز فإن موضوع الشعر الصادق هو موضوع ما قبل وما بعد التاريخ — موضوع المرأة باعتبارها إلهة مبدعة رائعة الجمال ومهلكة ولقد ظل هذا الموضوع باقياً مستمراً عبر قرون بفعل نوع من التامر بين الشعراء ، الذين لم يقبلوا في أى زمن من أعماق قلوبهم العقائد والمعايير السائدة للحضارة ، ولقد عولجت هذه الأفكار معالجة مفصلة تفصيلاً مستفيضاً في الكتاب الرائع للسيد جريفز (الإلهة البيضاء) والمقطع الثاني الذى استشهد به والذي هو إلى حد كبير ترجمة لنصوص من أساطير أورفيوس (Orpheus) إنما استشهدت به إلى حد ما لجماله الحقيقى العظيم ، وإلى حد ما أيضاً كى أبين كيف أن الأساطير بالنسبة لمن كان له موقف أشبه بموقف السيد جريفز هى أكثر صدقاً من التاريخ حيث يدور التاريخ حول ماصنعه الإنسان الفرد ذات مرة ، أما الأساطير فتحفظ بذكريات الطقوس والشعائر القديمة وتدور حول ما كان يصنعه جموع الناس تحت ارغام عاطفى عميق .

ونرى فيما استشهد به من مقتبسات للآنسة رين Raine ، وأديث سيتويل Edith Sitwell — الجانب الآخر من الصورة فلو أن الشاعر من الذكور هو راهب المرأة والمفتون بها باعتبارها إلهة الإلهام والوحى — فإن الشاعرة من النساء هى الممثل الفعل لهذه الإلهة . ومن ثم نجد دكتور سيتويل فى الاستشهاد الثانى من الاستشهادين تعادل نفسها بإلهة القمح التى تمثلها فى الاستشهاد الأول مستغلة مادة مألوفة من السيد جيمس جورج فريزر James George Frazer ، وتكاد الآنسة رين ترى الأنواع المختلفة من الإلهة الأم مراحل تتطور من خلالها المرأة الفرد :

ومن عجب أن يبقى اتصال النفس صامداً
يجاوز أفروديت العذراء ويبقى بعد الأم الشكل

بل وتتجاوزها وتتفوق عليها إلا أن هذه المراحل مع ذلك تنطوى على مغزى شعري أكبر من مجرد فردية المرأة وتفردتها ، وهذه المراحل هى أدوات

على المرأة أن تؤدي فيها دوراً درامياً ، وقد تكون هذه المراحل غير فعلية إلا عندما تجد تجسيدا لها في المرأة الفردية . ومع ذلك فهي واقع حقيقي أكثر من المرأة . فهي أدوار نموزجية أصلية تعطى للفرد وجوداً وشكلاً ومعنى - هذا هو معنى القصيدة الأولى التي اقتبستها من الأنسة رين والتي تتسم بالبساطة الشديدة والدقة والمراوغة المحيرة وهي قصيدة تفر من خلال الأصابع المرة بعد المرة مثل السمكة التي تصفها وليست هي الفكرة المجردة للسمكة التي يعلم المرء أنه غير قادر على صيدها - وليست هي بالسمكة الفرد التي يعلم المرء أنه قادر على صيدها إنما تمثل الدور النموزجي الأصلي للسمكة . هذا الدور الثرى - تضطلع به كل سمكة ، وإن كانت تفقده عندما تصاد وبشكل مماثل إذا قدر لنا أن نروض الشاعر ، ثم نسأله أسرارته فلن يستطيع أن يثبتنا بشيء، فإن الإله ديونيسوس المترع بالشباب عشيق إلهة القمح ، والذي سكن بداخله يوما - سوف ينصرف عنه ويدعه وحيدا إلى الأبد .

ونرى فيما اقتبسته من السيد هيث ستبس Mr Heath Stubbs والسيد ايدوين ميور Edwin Muir هذا البحث نفسه عن الطرز الأصلية التي تعمل بعيدة عن الإطار الصارم للشاعر الذي يجدد دور الشاعر على أنه العابد وأن المرأة هي الإلهة ، ويرى جريئاً أن هذا هو الإطار الوحيد الحقيقي للشعر - وتكمن الحقيقة الشعرية لأسطورة عالم أورفيوس في قوة التأثير النفسية لطقوس التطهير التي قامت على أساسها الأسطورة ، والذي يبدو في القطعة صحيحاً على الدوام - هو النصيح الذي يقول «لو رغبتنا في أن نكون أطهارا فعلينا أن نتذكر لا أن ننسى» .

ويعد التحليل النفسي طقوس تطهر حديثة مماثلة ، وتعد نظرية فرويد أسطورة أقل جمالا ومستمدة من الطقوس الدينية القديمة . ويتخذ السيد ميور من قصته ثيسوس نموزجا لحيرتنا في متاهة العالم ويعطى القصة تأويلا جديدا عندما يشير إلى أن المتاهة هي المفتاح الحقيقي لقصة ثيسوس ، وأن ثيسوس لم يستطع يوما أن يهرب من هذه المتاهة كما لا نستطيع نحن أيضا أن نجد منها مهربا . فلما أن تكون المتاهة حقيقية والعالم الحقيقي هلوسة وجنوناً ، أو أن المتاهة هلوسة تعبر عن الطبيعة الجوهرية للعالم الحقيقي . ونحن نبحث عن مخرج من قيود العالم الحقيقي كما كان ثيسوس يبحث عن

مخرج من التيه الذى ضل فيه وقد لا يكون هناك مخرج ولا مهرب ، ومع ذلك فقد يكمن المعنى الكامل للحياة فى مجرد بحثنا هذا .

ولعل الذى نراه لدى السيد هيث ستبس هو استخدامٌ مماثلٌ للمادة التاريخية وليس استخداما للمادة الأسطورية بهدف إيضاح الحالة الراهنة للعالم . ومع ذلك فالمادة التاريخية الموعلة فى القدم والمكتظة بصور شخصياتها والتي تحولت بشكل كامل إلى مجرد طقوس قد اكتسبت بعضا من نفوذ وسلطان الأساطير ، فصور الفياق الرومانية وهى تقييم آخر معقل لها ، وصقورها الجسورة قد نكست رؤوسها والبرابرة تطوقهم ، والغربان التى تحوم فوقهم ، وتعاसे الأباء المسيحيين والملائكة الباكية فى سماء الرب كلها رموز جامدة عتيقة بمعنى من المعانى . وفى صورة أخرى من صور الكتابة المعاصرة المثيرة - نجد فى معنى المعقل الأخير من أجل قضية حتمية عظيمة - الحلم النهائى المطلق - وهناك معنى آخر ينطوى أيضا على تشجيع لنا ، إذ إنه بالرغم من فظاعة الصورة التى يرسمها السيد هيث ستبس - فإن لهذه الصورة قيمتها البطولية الخاصة ، ولم تكن فى واقع الأمر انتصارات البرابرة لتعنى على المدى البعيد نهاية الدين أو الحضارة . ومن ثم نكاد أن نتخيل السيد هيث ستبس وهو يستحث هممنا بصورة غير مباشرة وكأنما يقول «فلتتحارب مستبسلا من أجل عقائدك حتى آخر معقل حتى ولو فى مجاهة أملك ، فإن هناك ابتهاجا فى حرب تدور فى ذاك المعقل الأخير ، لكن لا تتصور أن هزيمتك - إن هزمت - من الممكن أن تكون فى الواقع نهاية لما تحارب من أجله حربا بعيدة الأعماق» .

ونستطيع إذاً أن نرى أن هذا الميل الجديد نحو الأساطير والنماذج الأصلية قد مكن الشعر الإنجليزى من أن ينتقل خلال العشر سنوات الأخيرة من غموض نسبي إلى وضوح نسبي ، ومن الانشغال بالحياة الشخصية إلى الاهتمام بالعلاقة العامة الشاملة ، وفى نفس الوقت انطوى الاكتشاف الجديد للاستخدامات الرمزية الشاملة على خطر حقيقى من أخطار صور وأسلوب الشعر الذى يفقد صلته بالمظاهر اليومية المعاصرة . وبين الحين والحين نحتاجنا إحساس عند قراءة جميع الشعراء على وجه التقريب من أولئك الذين استشهدت بهم ، إحساس بأن المرء يشترك بين الحين والحين إلى الاتصال العام وإلى مقدرة الشعر على معالجة التجارب

والعواطف اليومية ، بيد أن هناك بعض الشعراء الشبان الذين يستعيدون
هذه الصلة . ودعى في الختام اقتبس هذه الأبيات من بيتر راسل Peter

Russell

يا أيتها الأم فينوس
ما الذى بوسع أبنائك البؤساء أن يصنعوه
بعد أن هجرتهم الفتيات ،
يُسلمين مذعنات بأن الاتصال ضرر
فلترسلى إذن بغياً اغريقية أخرى
بغياً ، سئمت حياة المواخير وتبحث عن ملاذ ومستقر ،
على قدر من التواضع الكافى حتى ينوء بحملها بليد مثل
أو ضعى نهاية لزحف الأيام البطيء دوغماً ضرورة .
وأعد ، سوف أكون لها الزوج الطيب
كل الذى أتمناه أن تدلنى على بيت وحقل عند حافة المدينة
به مراحٌ للدواجن والديك والخنزير والبقرة :
وليكن به ثلاث أو أربع من أشجار الزيتون المتشابكة
وتوتات ناضجات فى مطلع نوفمبر ؛
ولتكن به مساحة وفيرة لقمح الشتاء
وحديقة ذات كروم طويلة العمر ترف ظلالها أشهر الصيف .
ولاتنسئ أن تذكرى أباك العجوز
أن يجود بهطول المطر عند الحاجة إليه .
أيتها الإلهة الغالية - سوف أسرع فى اتخاذ مستقر عند حافة المدينة
شريطة ألا تنحو امرأتى الجديدة على باللائمة
ولا يفتحم الغزو الحديد ساعات حياتى
بجموع المتشردين والجائعين الباحثين عن الطعام .

نجد هنالك استخداماً للمادة النموذجية المثالية مدعمة على أية حال
بنبرة مألوفة من نبرات الفكاهة ومشاعر الحنو ، كما نجد إشارة إلى الحياة
المعاصرة أقرب إلى التعقيد منها إلى التبسيط ، ونلمس رغبة فى الحياة الهادئة
واستعداداً للعمل بالأفضل من الدرجة الثانية ، وخوفاً من تفسخ النظام
بفعل الحرب وميلاً إلى الملاطفة والتدليل والملق ومضايقة آلهة البشر أكثر من

التعامل معهم بقدر كبير من الهيبة والتوقير الدائمين ، ذلك إذا ما كان البشر يؤمن بهم إيماناً حقيقياً . وإن ما يبحث عنه المرء في الشعر الإنجليزي المعاصر هو انتشار تلك النبرة الإنسانية واتساعها ، وعندما تظهر هذه النبرة فسوف تكون واحدة من أكثر السمات تأكيداً للصحة والثقة اللذين يتمتع بهن المجددين .

ولسوف يلاحظ القارئ أنى قد انتهجت في هذا القسم الأخير منهجاً يكاد أن يكون مختلفاً عن منهجى الذى اتبعته فى الأقسام الأخرى . ولم أحاول أن أقدر أو أقيم أولئك الشعراء الذين لى بينهم أصدقاء ومعاصرون كثيرون وكل ما فعلته أنى ببساطة جمعت مقتبسات بهدف إيضاح إطار رئيسى واحد من أطر تطور الشعر فى العشر سنوات الأخيرة ، ولقد حاولت استخراج عناصر عامة فى هذه المجموعات المقتبسة . فهناك شعراء شبان معاصرون ممتازون لا يوضحون إطار التطور المشار إليه ، وببساطة ضربت عن هؤلاء الشعراء صفحاً . ولا يستطيع المرء حقيقة دون تبسيط قاسٍ لهذا النوع المشار إليه أن يلم بأبعاد زمنه ، زمنه الذى بلور فيه معظم إنتاجه إلى وجهة نظر من نوع معين . ولسوف يسعدنى إن كنت قد بينت للقارئ على الأقل بعضاً من المسالك الواجب خوضها وكشفها ، وتركته أيضاً ولديه إحساس بأن الشعر الإنجليزي فى العشر سنوات الأخيرة كان يجرى على سنن التراث العظيم ، بالرغم من كل الإحباطات التى وضعتها عصور الاضطراب فى طريق الشاعر . لم يكن هذا الشعر ينقل نقلاً حرفياً ولم يكن يعود إلى الماضى ، ولم يحاول الانفصال عن هذا الماضى ، وإنما كان يزداد غمواً وكما تصنع النباتات الحية — يمد أمامه قرون الاستشعار نحو مستقبل سوف يظل الشاعر بطبيعته يرفض اليأس منه دوماً بالرغم مما يعترضه من أزمنة عصية

الباب الخامس : اتجاهات النقد

الفصل الأول : التراث الفيكتوري

الفصل الثاني : الفترة الفاصلة في عهد ادوارد

وثورة ١٩١٠

الفصل الثالث : مجددون آخرون

الفصل الرابع : تراث بلومزبيريس .

الفصل الخامس : اتجاه كمبريدج الجديد

الفصل السادس : احتمالات الحاضر .

التراث الفيكتوري

إن الثورة الرومانتيكية في النقد الإنجليزى مثل أى ثورة ناهضت التماسك القوى المؤثر . وكانت تمثل تبديلاً كاملاً في وجهة النظر التقليدية . إذ إن السؤال المطروح عن أى قصيدة أمام نقاد القرن الثامن عشر هو بشكل جوهري إلى أى مدى كانت القصيدة ترضى التوقعات المقبولة للقارئ . وكانت هناك مراتب متدرجة من أنواع الشعر ، على قمته الملمحة ، وليست المأساة في الدرك الأسفل ، والشعر التعليمي والسخرية الجادة في مكانة رفيعة نوعاً ، والقصيدة الغنائية الخفيفة والابيجرام^(١) في القاع من هذا التدرج ، وكذلك كان الطائر المنقرض ، القصيدة الغنائية العظيمة في الدرك الأسفل ، وكان لكل نوع من هذه الأنواع جماله الخاص وكانت هناك معايير مستقرة يقاس بها المعنى الجيد والذوق الجيد والتعبير الصحيح السهل المؤثر القوى . وكانت هناك قواعد وضوابط ، ولقد اختفت هذه القواعد عن ناظرى النقد والرومانتيكين العظام . فلم يعد إرضاء توقعات القارئ الشغل الشاغل للشاعر وأصبحت مهمة القارئ هى أن يجاهد ما استطاع لفهم نتاج العقل الشعري فتشبيه العقل أثناء الخلق بجمرة خابية هو الأمر الذى شغل شيلي Shelley وكولريدج Coleridge اللذين كانا يتصوران القصيدة نفسها على أنها إنتاج ثانوى . فحيث كان النقد نشاطاً اجتماعياً عرضياً يهتم بالأنشطة ذات الطابع الخاص أصبح الآن يهتم بالمسائل النفسية والذاتية وينشغل بالعمليات الشعرية العامة . إن تاريخ النقد الفيكتوري باعتباره تعزيزاً للثورة الرومانتيكية أو رد فعل محدود ضدها هو تاريخ المحاولات المختلفة في سبيل استعادة المعايير الظاهرية وإيجاد طرائق مقبولة بوجه عام للحكم على الأعمال الخاصة دون الارتداد إلى صرامة وحذلقة القرن الثامن عشر . وإن الميل الطبيعي في عصر زاهر بالشكوك والتوق إلى

(١) الابيجرام : قصيدة قصيرة مختمة بفكرة بارعة أو ساخرة

العقيدة كان ميلا إلى البحث عن هذه المعايير الظاهرية في مبادئ دينية وأخلاقية وليس تطبيقاً لهذه المبادئ على المعرفة العلمية الجديدة إلى أبعد مدى. لقد كان الفيكتوريون يبحثون في النقد مثلما كانوا يبحثون في مجالات أخرى عن حل واقعي فعال. إلا أنه كان هناك خوف خفي من احتمال أن تبرهن المعرفة العلمية الجديدة على أن جميع المبادئ الأخلاقية والدينية وهم كاذب وقد أدى الخوف من اجتياح التيار الجديد لكل شيء وبمعظم المفكرين العظام من أمثال كارليل Carlyle وراسكين Ruskin بشكل ملحوظ إلى تأكيد قوى مبالغ فيه، ونجد لدى هؤلاء الكتاب طابع الواعظ إذ إنهم ينشدون إقناع أنفسهم، ولانجد لديهم طابع الناقد الحقيقي. وليس بمقدور أناس في قبضة مثل هذا الخوف أن يكونوا مفكرين مجردين عن الهوى موضوعيين في معالجتهم.

ويطالعنا ماثيو أرنولد Mathew Arnold على أنه الناقد الفيكتوري النموذجي العظيم ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى أنه يتصف بالاتجاه المجرد الموضوعي على النقيض من كثيرين غيره. ذلك بالرغم من أنه شارك في شكوك وآمال ومخاوف رجال أمثال كارليل وراسكين، ولم يكن النقد الأدبي بالنسبة إليه كما لم يكن بالنسبة إليهما أكثر من ملمح واحد من ملامح النقد العام الشامل للعصر الفيكتوري. كان واعظاً بل نبياً على طريقته - أشبه بـ «أرميا النبي الرابع». لكن أرنولد كان على الأقل دون كارليل وراسكين تعصباً وثورة. ولم يكن يخاف مثلها من التجرد وفي عبارات واعية جليلة غير فلسفية استطاع أن يصوغ ما كان يظهر كمشكلة أساسية للعصر الفيكتوري. وكانت معايير النقد بالنسبة إليه تستند إلى معايير السلوك، فادراكنا لجمال المشاعر أو فظاظة الطبع في الأدب لا يختلف بشكل جوهري عن ادراكنا لجمال المشاعر أو فظاظة الطبع في الحياة. لكن العصر الفيكتوري في بحثه عن التبجيل أو محاكاته للجمال الأخلاقي أكد على الحرية الاقتصادية والسياسية وحرية «أداء المرء لما يحب» لكن هذا الاتجاه كان بحاجة إلى أن يوازن بتأكيد على النظام الاجتماعي والنظام الأشمل هذا الذي يسميه أرنولد «الثقافة» السلطان الممتد في كل مكان سلطان ممتد على العقول المهذبة هو سلطان «أروع الفكر والشعور» وهنا برزت مشكلة أساسية. أن هذا النظام نظام مسيحي طالما أنه صمد خلال العصر الفيكتوري، ومع ذلك فإن العقيدة المسيحية بمعناها المتشدد الرسمي

أصبحت أكثر صعوبة بالنسبة للمتعلمين . ولم يكن من الممكن لأفكار أرنولد عن النقد الأدبي البحث أن تفهم فهمًا صحيحًا إذا لم نربطها بأفكاره المتعلقة بالمصاعب الدينية في العصر الفيكتوري .

وكانت هناك الفكرة المسيحية الإنجيلية للطبقة المتوسطة الوطيدة التي كانت ببساطة تتجاهل هذه الصعاب . وكانت هذه الفكرة بالنسبة للأمة مصدرًا لقوة معنوية من نوع ما وكانت بالنسبة لأرنولد فكرة حمقاء محدودة الأفق وعدواً للثقافة . وكانت هناك المناظرة المراوغة لحركة أوكسفورد التي حاولت أن تتجاوز هذه الصعاب أو تتفادى بشكل بارع النظر في أمرها وذلك بالتركيز على صعوبات من نوع آخر ، وكان أرنولد متعاطفًا فاعترف بعقرية الإنسان الجديد لكنه لم يجد في الوضع الكنائسي التسامى أمانة ولا إقناعاً . وكان هناك احتمال وارد لنبد المسيحية جملة وتفصيلاً ، كما فعل ميل Mill وأتباعه . ويدأ لأرنولد أن هذا الأمر ينطوي على إجداب مهلك للحياة . إذ يعنى هذا الأمر الرفض لمصدرنا الحقيقي الموجود الوحيد للتوجيه الأخلاقي ، ولا يستطيع أن يقدم بديلاً عنه إلا أن يكون مصدرًا مثاليًا ، وكان من المحتمل وجود ممارسات لتمهيد الطريق للمهادية الفجة فهذا كان إذن حل أرنولد لهذا الأمر ؟ لقد كان رجلاً ورعاً حقيقياً ، وكانت الصلاة والتأمل والابتلاء الذائق الدقيق جزءاً من حياته اليومية ، لكنه كان يرغب في ألا يزيد إيمانه عما كان يشعر أنه قادر عليه من الناحية العقلية ولا يقل عما كان يشعر بالميل إليه من الناحية العاطفية . وكان يتصور أنه ينبغي على المثقف أن يستمسك بالاستخدامات الظاهرية للمسيحية المستقرة لكنه ينبغي عليه أن يفسر معنى هذه الاستخدامات بطريقته الخاصة ، وينبغي عليه أن يستمسك بالقوالب الشكلية دون أن يشعر بالتزام بمعناها الحرفي الجاف .

ولم يكن هذا الموقف بذاته هو الأمر الجديد بقدر ما كان الجديد هو ذكر أرنولد الصريح له أو الغموض الذكي الذي كان ينطوي عليه هذا الأمر بشكل جوهري — أما الذين كان إيمانهم أو كفرهم أكثر وضوحاً وتجبداً فقد بدأ أرنولد لهم حريصاً على الاحتفاظ بمجرد الوعاء الأجوف للمسيحية ، وكان يحتفظ لنفسه على ما يبدو له بجوهرها . ومع ذلك فيبدو أنه من المحتمل أن نمضى على درب المسيحية كما يراها أرنولد دون الإيمان بالمعنى

الحرفى الجامد المتمثل فى وجود الإله . والإله بالنسبة لأرنولد جو «الأبدية التى تبغى القسط والصلاح ولسنا نحن كذلك» إن برادلى Bradley الفيلسوف الذى وجد بديلاً عن المسيحية التقليدية فى نظرية المطلق قد اتهم أرنولد بعبادة عناوين الكتب التى أضفى عليها صفة مادية . وقد ذكر برادلى أن إله أرنولد لايزيد من حيث حقيقته وتقديسه عن تمثيل لمبدأ مقرر : «كن خيراً تحظ بالسعادة» ولم يكن إله أرنولد ليدل على هذا المعنى الذى يعنيه أى فرد تقى النفس وربما أجاب أرنولد على هذه الإهانة بأن فكرة المطلق لدى برادلى لم تكن هى الأخرى لتدل على معنى من المعانى . وكان يزدري ما وراء الطبيعة ازدهاء خاصاً مبالغاً فيه . ولم يكن بمقدور أى نهج تجريدى جامد للأفكار أن يكون بالنسبة إليه مصدراً للغذاء الأخلاقى . وعلى أية حال فإن هناك نقداً موجهاً لنهج أرنولد الدينى ، فقد أولاه أرنولد اهتماماً كبيراً . لقد كره أرنولد الفردية وارتاب فى أمرها ومع ذلك فقد كان دينه ديناً فردياً متطرفاً . ولم يجد فى الكنيسة والانجيل سلطة بقدر ما كان يسبغ عليها سلطة مشروطة وجدها فى نفسه ، وكان هو المحراب والصخرة الأخيرة التى يلوذ بها . وإن ما لديه من احتمال وجود نوع من الاختلاف الظاهرى وشبه الإيمان المهموم كان يستند إلى استمرار القبول الأخلاقى النهائى لدى الآخرين ، وكان محتوماً على الكنيسة التى كانت تتكون من أمثال أرنولد بشكل كامل أن تتفتت نثاراً .

وعلاوة على ذلك فإننا نجد فى النقد الأدبى الخالص لأرنولد فردية جوهرية مماثلة مقرونة بإذعان ظاهرى للسلطة . وبالرغم من رعبته الدائمة فى وجود مصادر ظاهرية للسلطة فى إنجلترا شبيهة بالأكاديمية الفرنسية فإن الحكم النهائى القطعى بالنسبة إليه يتمثل حقيقة فى إدراكه الحسى . إنه لا يحتاج حقيقة إلى أكاديمية تنبئه بما يفكر فيه ويشعر به ، وإنما لتقدم لأحكامه تأييدها الأخلاقى على وجه التقريب . إن وظيفة الأكاديمية المثالية لأرنولد وكذلك وظيفة كنيسته المثالية إنما ينحصر دورها فى التوكيد بأنه دائماً على حق . وأهمية الركائز الخيالية فى حياة أرنولد الداخلية قد تفسر الثقة الهادئة فى نبرة صوته وهى تختلف اختلافاً كبيراً عن التوكيدات الحادة المشدودة «لكارليل» و«راسكين» وعن الحوار اللوح الغامض لميل Mill ويبدو وكأن الأمر فى خلفية صورة لحشد من الأحبار وأعضاء مجلس الشيوخ وهم يدمدمون بعبارة «كم هو حق وكم هو صواب» ! .

وان الثقة الهادئة والتوكيد المطمئن مرتبط بما أسماه أرنولد وحيويته الواضحة» ذكاء مكرر متظاهر بالرزانة والانتزان ، وعادة على تكرار عبارات مفصلة من عبارات خصومه مرتين أو ثلاثة إلى أن تكتسب سخفاً أجوف وطريقة توحى بأنه لن يضيع وقتاً في مناقشة الحمقى رغم ماسينطوى عليه هذا الانحاء من الكياسة القصوى . وتحتوى نبرة أرنولد على تملق لعواطف قرائه وتخويف لهم فلو يقبلون مايدعيه أرنولد فهم اذن أعضاء في دائرة مغلقة ، ولو كانوا يبتغون نوعاً من البرهان العقلى المفصل لاتقره مسائل الذوق والشعور فقد يكونون أفراداً لهم جدارة وتقدير ، لكنهم «خوارج غرباء» .

إلى أى مدى يضعف هذا الادعاء الضمنى لنوع من السلطة الشخصية القابلة للحوار من نقد أرنولد ؟ إنه بكل تأكيد يضعفه من الناحية المنطقية ذلك بالرغم من أن أرنولد نفسه كان يضمّر ازدياء من نوع معين للمجرد المناقشات المنطقية ، ومناقشات موضوعات ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقا) . وعلى سبيل المثال فان واحدة من أشهر أفكاره هى فكرة المحك الذهني والتي تتمثل فى وضع مقابلة لفقرة قصيرة أو حتى بيت واحد من شعر الماضى العظيم نستطيع بفضلها أن نختبر جرس الشعر الحاضر . لكننا لو استطعنا أن نتعرف من فورنا على نوعية هذه المحاك من الماضى ، أليس من المحتمل وبشكل مماثل أن نتعرف من فورنا على نوعية مماثلة فى الشعر المعاصر ؟ كما وضح ذلك ليتون ستراتشى Lytton Strachey فى مقال آخر ردىء بشكل محسوس . واذا لم نستطع أن نتعرف على هذه النوعية ، واذا ما كان ينبغى علينا أن نقبل أمر وجودها بحكم استشهاد أرنولد فهل لهذه المحاك أى جدوى حقيقية بالنسبة إلينا ؟ .

وان هذا الاقتراب إلى الشعر بشكل أشمل من خلال نوعية بيت واحد منفصل لأمر له مخاطر الجسيمة . انه يحول بين أرنولد وبين النظر إلى القصيدة على أنها تركيب حى معقد ، يُضيق عليه مجال التقويم العملى لشعراء من أمثال ميلتون Milton ، جراى Gray ، وردزورث Wordsworth أولئك الذين بمقدورهم أن يقدموا إليه لحظات الارتقاء المكثف الذى يسعى إليه أرنولد بشكل رئيسى . وان رغبته فى الكتابة بأسلوب جزل فخم مهما كان الثمن لتجعله يرفض قدراً كبيراً من التراث الإنجليزى لاينبغى رفضه ونبذه .

ويتخذ أرنولد موقف العداء الغريب تجاه أسلوب القصص الشعبي ويتمكن عادة من اظهار هذا الأسلوب بمظهر بغض مثير للسخرية وذلك باقتباس خبيث لنهاج من هذا الأسلوب في أكثر أوضاعه رتابة وملالة ؛ وكذلك بايراد استخدامات هذه القصص لنعوت مستمدة من لغة المناطق الشعبية الجاهلة . ونبذ دريدن Dryden ، وبوب Pope ، وتراثها برمته دون أن يقدم استشهادات تمثل بحق «تراثا الكلاسيكى» . فهو يرى تشويسر Chaucer كاتباً متواضعا عاطلا من الجمال ، ويرنر Burns كاتباً شعبياً مبتذلاً ، كلاهما يقصران عن بلوغ العظمة الحقيقية . ولابد من الاقرار بعظمة شكسبير لكن شموخه الشامل السلس الحر الطليق من الأمور التي توقع المرء في الحيرة والإرباك . أما شعراء الرومانتيكية العظماء فهم يطمحون إلى الرفعة وبحقوق السمو الذي يتبرع إعجاب أرنولد ، لكن كثيراً منهم تعبس من الباحية الاجتماعية ، بل حتى أحسنهم جميعاً ليس لديه من المعرفة الكثير الكافى ، «يا لها من مجموعة غريبة» ! بل إن د. ليفيز Dr. Leavis من بين نقاد زمنا لم يكن في رفضه أكثر من أرنولد دقة ووعياً . وأرنولد مثل د. ليفيز واعظ أخلاقى بشكل جوهرى . وقد يتصور أيضاً مثل د. ليفيز أن السلوك الحميد يريه الإدراك الحسى المذهب اليقظ أكثر مما تربيته القواعد العامة والمبادئ المجردة . وأرفع الشعر هو هذا الذى يربى أرقى أنواع الحياة . ونستطيع فى الواقع أن نذهب إلى مدى أبعد فنقول لو أن معالجة أرنولد للمشاكل الدينية المتميزة كانت غالباً ما تتسم بقدر كبير من الولع بالفن الأدبى فإن معالجته للمشاكل النقدية الخالصة تتسم أحياناً بطابع موجة الأرواح الصارمة الينسني^(٢) . إن الإعجاب بالأناشيد القديمة لروما فى مستواها المدرسى بل وبما فيها مما يثير الإعجاب لى أمر أن لم يكن معادل للبدعة والهرطقة فهو على الأقل معادل للظاهر المادى من الحياة الدنيا ، وإن القصور عن الارتداد والتراجع عن الأسلوب المنمق الطنان للملك لاك King Lake أو أسلوب الصحافة السيارة انما هو عناد متعمد مناهض للحسن والجمال . إن التباين أرنولد وذعره من الذوق الردى لأشبه بالرعب من الخطيئة ويرى أن السوقية المبتذلة هى أصل كل الشرور . وهذه المعالجة النقدية الدينية تتمثل بوضوح كبير فى مقالات أرنولد التى

(٢) الينسنية Jansenism منهج لاهوتى يقول بفقدان حرية الإرادة .

كتبها عن كتاب من أمثال ماركوس أوريليوس Marcaus Aurelius أو جوبرت Joubert أو سبينوزا Spinoza الذى استمد منه أرنولد نفسه غذاءً روحياً مباشراً . وإن اثنين من هؤلاء لعظماء ، وواحد منهم يكاد أن يحتل مكاناً وسطاً ، وواحد فقط من الثلاثة يعد مفكراً عظيماً على نحو تام لكن أرنولد لا يضع هؤلاء الكتاب حيث يضعهم الناقد المقارن ، ولا يهتم بوزنهم أو أصالتهم وإنما يعنيه ما يجده لديهم من عون عملى . ويمقدوره أن يعثر على هذا العون فى شخصيات ضئيلة الشأن من أمثال أفراد عائلة جيرين Guerins وتجدد يزدري هذا العون أزدراء صريحاً حيث لا يقدم إليه هذا العون أصالة أو عظمة أجمع الناس عليها مثل تلك التى يتصف بها فيكتور هوجو Victor Hugo . إن قبول الكاتب على أنه معلم يؤدى دور التهذيب والتثقيف لهو فى الواقع بالنسبة لأرنولد قبول دينى متواضع الشأن . ومن ثم فبالرغم من جهوده الصادقة فى أن يكون موضوعياً مجرداً عن الهوى فلم يتحقق له أبداً هذا التجرد والموضوعية ونحن نشعر أنه كثيراً ما يتحدث بشكل جوهرى عن موضوع له أهمية بالنسبة إليه وذلك بشكل أكثر إلحاحاً مما يكون له من حديث عن منزلة قد يحظى بها كاتب بعينه فى التاريخ العام للأدب . ويدرك أرنولد تمام الإدراك هذا التميز من جانبه دون أن يشعر بأنه من الضروري أن يقوم بأكثر من التماس عذر ظاهرى مهذب غالباً ما يكون واهياً ساخراً . ويتحاشى أرنولد بلباقة وذكاء الخوض فى موضوعات لا تحرك عواطفه (باستثناء ما يورده كمنادج مقبلة بشكل عابر) . وفى للمواضع التى يكون فيها نافرأ غير متعاطف لا يبذل جهداً مضنياً بحيث يخفى استجاباته السلبية ويكون منصفاً . لقد كان أرنولد رجلاً عظيماً لكنه من المنصف أن نقول إن الثقة الغريبة بالنفس للعصر الفيكتورى والتى سخر منها كثيراً بسبب إحساسها البليد إنما تعبر عن نفسها فى نقده بأسلوب متميز غير مباشر بعوزه الوعى .

ومن الممكن المقابلة بشكل مفيد بين نقد أرنولد وبين نقد معاصره والتر بيجهوت Walter Bagehot وهو مماثل لأرنولد من حيث إنه فيكتورى غمطى من نوع آخر . ويرى كل من بيجهوت وأرنولد أن النقد الأدبى هو مرة أخرى جانب واحد فقط من النقد العام للحياة ، لكن بيجهوت على النقيض من أرنولد نجده غارقاً فى الشؤون العملية . وقد شارك أرنولد الاهتمام الفيكتورى بالدين بشكل مثالى وإن اتخذت مشاركته وجهة نظر

أخرى ، وأحب مناقشة المناظرات غير المباشرة بشكل غريب من أجل الوصول إلى حقيقة الدين المسيحي وذلك مثل مناظرات الأسقف بتل Butler الذى كان يتصور أن العالم حسب معرفتنا عالم غريب إلى حد أنه تصور أيضاً أن عالم ما وراء الطبيعة قد يكون هو الآخر غاية في الغرابة كما يكشف الانجيل لنا عن ذلك وكان يتعاطف تعاطفاً عظيماً مع اللا أدرين الفيكتوريين مثل كلّف Clough الذى جمع بين الشك الأمين والعادة الدينية المستعصية للعقل . وربما كان في وسعه وإن لم يفعل ذلك أبداً ، أن يكتب مقالا غاية في الامتياز عن باسكال Pascal . وكان علم الاقتصاد والسياسة من الموضوعات التى حظيت باهتمامه ، والكتابان اللذان كتبهما في هذه الموضوعات «شارع لومبرد» «Lombard Street» و«الدستور البريطانى» «The British Constitution» يعدان في بابهما من الكلاسيكيات رغم أنها بطبيعة الحال ومن حيث التفاصيل قد فات أوانها ، ولعلها آخر الكتب الهامة عن هذه الموضوعات من حيث مخاطبتها للقارئ العام الذكى وليس للطالب المتخصص . وتتمتع هذه الكتب بالإيجاز الدقيق وسلاسة فكرية رشيقة . ويمثل الكتاب الذى يدور حول الدستور البريطانى بوجه خاص تلك الواقعية القاسية وإن كانت متميزة بطابع خاص والتى هى أيضا سمة من سمات النقد الأدبى الخالص لبيجهوت . ويرى بيجهوت أن استقرار الأوضاع الفيكتورى كان يرتكز على أشكال الديمقراطية السياسية وهى ماضية فى توحدها مع فاعلية حكم الطبقات الأعلى . وبعبارة أخرى كان بيجهوت ليبرالياً أرستقراطياً ، وكان بالمرستون Palmerston على وجه التقريب السياسى الأثير لديه . ولم يكن هويغى^(٣) تماماً وذلك لأنه بالرغم من أن الهويغيين كانوا يمثلون نوعاً من التسوية التى تشيّع لها فانهم لم يأخذوا برأيه الموضوعى بشأن أوضاعهم ، فقد كانوا يدركون تماماً أنهم من الأحرار ، وإن كانوا قد أقروا حقيقة مؤداها أنهم من الطبقة الارستقراطية ولقد شعر بيجهوت أنه من المهلك أن تستغل الطبقات الدنيا نفوذ التصويت الذى تحقق لهم من خلال قوانين الاصلاح فى منتصف العصر الفيكتورى وذلك فى اعطاء دفعة لمصالحهم الطبقيّة كما حدث ذلك بالفعل . ومن ناحية أخرى فإن استغلال الطبقات الأعلى لموقعهم الاستراتيجى فى اعطائه دفعة لمصالحهم لحق وصواب . إذ إن بيجهوت الاقتصادى الفيكتورى القويم قد

(٣) الهويغى : عضو فى حزب بريطانى مؤيد للإصلاح عرف فيما بعد بحزب الأحرار .

شعر أن مثل هذا النجاح الذى استطاعت الطبقات الدنيا أن تتمتع به ماهو إلا فائض من نجاح أسيادهم .

ولقد رأى بيجهوت أن وظيفة الملكية هى بشكل جوهرى ما يطلق عليه الكتاب المعاصرون الوظيفة العاطفية . ان الحكم الملكى الدستورى كما حققته بطبيعة الحال الملكة فيكتوريا قد أتاح لها على المدى الطويل مزيداً من التجارب فاق تجارب أى من وزرائها واستطاعت على المدى البعيد أن تسدى اليهم النصح الأمين ، لكن الدور الرئيسى للملكية كان يتمثل فى إيجاد مصالحة بين الطبقات الدنيا وبين الحقائق الجافة الجامدة للحياة الاقتصادية والسياسية وذلك بفضل نوع من أنواع الرمزية الشعرية وكانت الملكية الجانب المزين ، وواجهة للدستور .

ولعل رأى بيجهوت بصفة عامة فى الشعر أو الأدب وعلاقة كل منهما بالحياة لم يكن مثل رأيه فى المؤسسات الملكية وعلاقتها بالسياسة . وان اتجاهه بكامله ليعكس تقسيماً جوهرياً للمصالح التى كان يسعى أرنولد بشكل كريم إلى التسامى والاستعلاء بها وهو تقسيم بين النافع والصحيح كالحقائق الجامدة الجافة وبين الجميل كنوع من الواجهة المزينة . لقد عشق الشعر وكان واحداً من أعظم نقاده حدة وذكاء فى القرن كله (وكان أفضل وأدق من أرنولد) ومع ذلك فمن غير المؤكد اذا ما كان قد وجد فى الشعر أى صلة حقيقية باحتياجات الحياة السياسية .

وهو فى نفس الوقت ناقد ممتاز للشعر وذلك بسبب ذوقه الحاد المدام ، وواقعيته الفكهة الهزلية والتى لا تتخلى عنه عند خوضه هذا المعترك . وبعد نقده للتوازن الأخلاقى «للفردوس المفقود» بلغة سلطان سياسة السماء والجحيم أدق وأصبح ما كتب عن هذا الموضوع حتى هذا اليوم . [إن «الفردوس المفقود» قد أصبح بمبادئ باطلة بشكل جوهرى فهو عمل يُصرح بتعليق أساليب الإله تجاه الإنسان ويفسر الخطيئة والموت وينبئ أن كل شيء له أصل فى حادثة سياسية ، كما نجد على سبيل المثال مشاجرة قضائية بشأن قانون خاص للحماية والترفع الصحيح أو غير الصحيح للابن الأكبر . وقد يكون الشيطان على خطأ الا أن له فى نظرية ميلتون على الأقل وضع قابل للمناقشة . لقد كان هناك موقف تعسفى فى موضوع الترفع وكانت هناك أعراض قليلة لهذا النوع من العمل . ونحن نرى أن الشياطين فى

«الفردوس المفقود» هي بكل وضوح الأضعف دوماً لكنه من غير الواضح على الإطلاق أن الملائكة هم الأفضل].

وبصورة مماثلة نجد بيجهوت في صفحات ممتعة عن «إنوش أردن» Enoch Arden لتينسون Tennyson يوضح أن موضوع الإنسان الذي يتجول في عربة لبيع الأسماك هو موضوع بالرغم من أمانته وسوء استغلاله لا يعد بحق موضوعاً كريماً ، وأن تينسون مدرك لهذا إدراكاً مضطرباً فنجدته يستخدم لغة مزخرفة بعيدة كل البعد عن الملائمة والتوافق ليخفي الحقيقة عن نفسه وقرائه . وبعد بيجهوت على نحو من الأنحاء «المولود الرهيب» للنقد الفيكتوري ، وهو يفتقر إلى القلق العميق المثالي لعصره ، ويبلغ اطمئنانه إلى صلابة الأرض تحت أقدامه حداً يجعله قادراً على أن يخاطر بتعليقات حادة تعوزها اللباقة يخشى من المخاطرة بها أى فرد آخر . وإن لصوته حتى يومنا هذا لرنه عصرية ، إنه صوت المتحدث الصريح وهو مطمئن بين أنداده في متداه ، بينما نجد لأرنولد صوت المحاضر البارع المتواضع . ومع ذلك فقد نشعر أن واقعية بيجهوت كانت على المدى البعيد أقصر نظراً من مثالية أرنولد ، فهي على ما يظهر أكثر من مثالية أرنولد قسوة في اتصالها بالعالم كما هو كائن وما ينبغي أن يكون . وواجدة في اللفظة والحقيقة البريطانية مصدراً للنفوذ القومى ، ومع ذلك فقد كان بيجهوت راضياً عن دوام عالمه رضاً مبالغاً فيه . فهو عملي نزاع إلى الشك متشائم من الجوع العام يصبح مصلحاً يندب حظه وليس ثورياً بأى حال . وهو فى مجموعه نتاج كامل للنظام الفيكتوري وكان يفترض استقراراً فى هذا النظام لم يكن ببساطة موجوداً على المدى البعيد .

ومع ذلك فإن كل من أرنولد وبيجهوت يُعد ناقداً أفضل بكثير من والتر بيتر Walter Pater الذى لا يقبل العالم الشامل ولا ينشد إصلاحه لكنه يدق الطبل داعياً إلى التراجع الواعى إلى مملكة الأحاسيس الذاتية . وربما كان النقاد الرومانتيكيون العظماء فى بداية القرن من أمثال شعراء مثل كوليرidge وشيلي Shelly فى «دفاعه عن الشعر» وكيثس Keats فى رسائله ، ربما كانوا نقاداً ذاتيين بشكل مماثل ، الا أنهم كانوا يصفون ذاتية المبدع الخلاق ، وقد وصف بيتر Pater الذاتية الأكثر جذباً التى يتصف بها الخبير المتمكن من تقنية الفنون . وكانت حياة عقله حياة المرتبة الثانية مستمداً قوتها من الأعمال الفنية التى خلقت طاقات أساسية . ويصفه ١٦٠

د. ريتشارد Dr. Richards بحق عندما يقارنه بـ كوليردج على أنه يتمتع «بمرونة» عقلية أكثر من تمتعه «بدقة» عقلية . وكان بيتر كذلك مثل كل المفكرين الفيكتوريين العظماء داعياً أخلاقياً كما وصح ذلك السيد إليوت ، لكنه كان داعياً أخلاقياً بالنسبة لمن كانوا يرغبون في وجود ينغلقون فيه على حواسهم الخاصة بينما يتقاعسون عن الواجبات الطبيعية ومصالح الحياة . إن مذهب المتعة المنقاه ، وتقديس لحظات الاستغراق لدى بيتر إنما هو أمر أخلاقي من الممكن ممارسته على يد الأقلية المتفوقة . إن الأدب ومباهج الحياة سرعان ما تجد أنظمتها قد اضطربت اذا ما شرع رجال الأمن والمليون والحرفيون وأصحاب المحلات في انفاق حياتهم ابتغاء لحظات الاستغراق أولئك الذين يرتكز عليهم الاطار الخارجى اللفظ للحياة . ولا مناص لأى نظام أخلاقي محدود من أن يكون دائماً عرضة للهجوم بشكل كبير ، وإن مجرد وجود اتجاه مثل اتجاه بيتر قد برر فجاجة كيبلنج Kipling وهينلى Henley بشكل ما على أنها قوة توازن مقابلة . وبشكل أكثر تخصيصاً نجد فى نقد بيتر كتاباً مختلفين عنه كل الاختلاف مثل وردز وورث Wordsworth ، وشكسبير Shakespeare يميلون إلى أن يتخذوا فى تصوره نظرة جديدة مغايرة . ونجد تقديس الأحاميس المادية الذاتية الحقيقية لدى أتباعه الأكثر فجاجة مثل وايلد Wild و جورج مور George Moore يصبح واحداً من مظاهر التبرج الذاتية الجوفاء .

ومن الطبيعى عندما نحاول الامام بالمناخ النقدي للتسعينيات من القرن التاسع عشر أن نفكر أول ما نفكر فى كتاب من أمثال وايلد Wilde ، وبيتر ومور . وأن نفكر فى الحماس الزائف الذابل لهينلى Henely وويل Whibely على أنه قوة توازن مقابلة . ومع ذلك فإن الاتجاهات الجديدة بحق أو على الأقل المثمرة بشكل مستمر لتلك الفترة تكاد أن توجد فى أعمال كاتب مثل جورج سانتسبرى George Saintsbury هذا الذى لا يعد نأى حال من نماذج التسعينيات من القرن التاسع عشر . وكان فرانك هاريس Frank Harris على سبيل المثال كاتباً من طراز التسعينيات من القرن التاسع عشر ، وأولى خطواته حين قيامه بكتابة «استعراض يوم السبت» قد استهدف إزاحة سانتسبرى عن هيئة النقاد الأدبيين المنتظمين . مع ذلك فقد كان سانتسبرى من وجوه عديدة أول وأعظم السلسلة الطويلة للنقاد الاكاديميين الذين حولوا فى الخمسين سنة الأخيرة دراسة الأدب الانجليزى

إلى نظام يتسم بالمذهب الانساني بالنسبة للطلبة الجامعيين ، هذا الإجراء الذى قد يحل على المدى البعيد محل الدراسات اللاتينية واليونانية بشكل كبير . وكان سانتسبرى فى أول أمره صحفياً أديباً مجداً فى لندن يكاد أن يكون كاتباً مأجوراً وكان هينلى أحد منافسيه عندما أصبح فى مطلع منتصف عمره أستاذاً للبلاغة والأدب الانجليزى فى جامعة إدنبرا Edinburgh . إن الاهتمام التقليدى بالبلاغة ومنه الكتابة كمقابل لتاريخ الأدب هذا الاهتمام الذى اتصف به الذين احتلوا كرسى الأستاذية قد شجعه على أن يقوم بعمل رائد فى دراسة أوزان الشعر الانجليزى وإيقاعات النثر الانجليزى ، ولما كان سانتسبرى أول العظماء المشتغلين بهذا الميدان فقد كان الأدب فى ذاته بالنسبة إليه ، والأدب الإنجليزى دون غير بوجه خاص ، ميداناً مجهداً بصورة كبيرة بحيث يقتضى تكريس حياة الإنسان كلها . ولم تكن به سمة من سمات الذاتية المتمردة لبيتر Pater ، ولم يكن به كذلك شيء من اندفاع أرنولد أو بيجهوت بحيث يربط النقد الأدبى الخالص بالانتقادات العامة لهذا العصر . ولم يكن بمقدوره فى الواقع أن يكتب نوعاً من الازدراء لما كان لأرنولد من نثار واسع المدى لسهام طائشة . وكان سانتسبرى نفسه حافظاً رسمياً متزمتاً ، وكان له على وجه التقريب مزاج نفسى تميز به من عاشوا فترة ما قبل العصر الفيكتورى . وبهذا فلم يكن لديه على الإطلاق قدر من الذوق الفيكتورى العام للتكيف تدريجياً مع الافكار الشاملة المتغيرة ولا بد من أنه قد كره الاتجاهات السائدة فى عصره مذ شرح صباه إلى ما بعد ذلك . وكان غارقاً فى الانشغال بمهنته إلى حد لم يكن يستطيع معه أن يرغب فى فرض سلطته خارج نطاق ميدانه المختار . إن محافظته المتزمتة تضيف مذاقاً شخصياً خاصاً على كتبه لكنها لا تحمله أبداً على ظلم كتاب من أمثال شيلي الذى كان سانتسبرى يعجب بعبقريته وبأسى لأرائه ، ولم يكن يحاول رد اعتبار ضحايا القدح أو السخرية من قبل أفراد حزب الأحرار ، ضحايا من أمثال وليم جيفورد William Gifford أو جون ويلسون كروكر John Wilson Croker .

ولقد أدرك سانتسبرى ما كان يصنع ، عندما ضيق حدود مجاله . ويعلق سانتسبرى على مجهود أرنولد فى مواجهة الانتقاد العام وبخاصة ما كان يتصل بالموضوعات الدينية بأن «هذا المجهود قد عانى من اللعنة الناجمة عن الحديث عن أمر دون كفاءة ودون ثقافة حقيقية ، الأمر الذى صرح به

أرنولد نفسه بشكل مطلق» وكان أرنولد يبدو سانتسبرى ، دون أن يعنى ذلك بل كان على النقيض من ذلك ، انه كان فى مجال النقد الأدبى عدواً للبساطة والجدية والدراسة العلمية . وكان سانتسبرى على النقيض من أرنولد يتمتع باحساس تاريخى فقيق أى عمل من أعمال الأدب فى بيئته ووفقاً لمقصده ونوعه . وإذا كان له ضعف كبير فانه يتمثل فى رد فعله حيال نظام أرنولد فى رفضه المتمرد وهو أحياناً متسامح بشكل شامل . وانه لشديد الحساس لانصاف الوهاد المنخفضة إلى الحد الذى يجعل النجاد المرتفعة التى فوق هذه الوهاد لا تحظى أحياناً بالاهتمامات التى كان من الممكن أن تحظى بها . وسوف يقول بكل أسى : «ليس بمقدورنا أن نتحدث هنا عن إميليا وندهام Emilia Wyndham أو بول فيرول Paul Ferrol وكلاهما كتب روايات تعبر عن عصرهما بشكل أكيد» . لكنه بكل تأكيد كان يستهويه الحديث عنها لو أتيج له المكان والزمان . ولما كانت القراءة فى الواقع همه الرئيسى فقد كاد ذلك أن يضيف على معالجته النقدية تزيثاً مقلقاً . ان بيجهوت كرجل مصرفى وأرنولد كمفتش مدرسى وحياتها العملية المهمة التى عاشها كل منهما قد فرضت عليهما على الأقل ضرورة متشددة فى الاختيار .

ومن ناحية أخرى يبدو أن سانتسبرى يكتب أحياناً كما لو كان محتسباً فى المتحف البريطانى والأبدية المطلقة نصب عينيه . ومن ثم فان أسلوبه بعباراته الطويلة المفككة الممطرطة يعد دخيلاً على الأدب الذى يتاوله .

وهو أسلوب حتى على طريقته ، لكن حيويته تنوفر فى عباراته المقتبسة أكثر مما تتواجد فى إيقاعاته ، أو مخاطبته ليقظة القارئ فى تحديد التورية الزائفة . إن الوصف السوداوى الذى أطلقه هنرى جيمس على الروايات الروسية العظيمة على أنها «حلوى مائعة» قد ينسحب بشكل دقيق على نثر سانتسبرى بشرط ألا يكون برقوق الحلوى من خصائص سانتسبرى فلا نجد أفكاراً ولا عبارات تبرز ظاهرة ، وشخصية الكاتب بالرغم من تسلطها على الأسلوب بشكل قوى الا أنها تتسلط عبر تحفظ وتزمت شكلى رجعى . ومن ثم فان جولد Galt كما أخبرنا يتمتع ببعض الخصائص القومية التى لم تكن دائماً لتجعل الاسكتلنديين يتمتعون بحب شعبى ، ونجد أنفسنا فى حيرة فنسأل :

أكان مثيراً للشغب ، متعصباً أو نفعياً أم سكيراً صحيحاً بالمال ؟
والآن فات أوان المعرفة . ان صديقاً لسانتسبرى مثل أندرو لانج
Andrew Lang قد يدرك على الفور هذا الالمح . ومما يؤسف له أن
الخريجين المحدثين يميلون إلى الاثارة بسبب هذه التلميحات الواعية وتلك
الدمائة الصارمة . ومع ذلك ففي داخل متاهة سانتسبرى قد يضرب
الطالب الشاب على شيء ما يضرم خياله ، وانى لأتذكر على سبيل المثال
عبارة تدور حول «الطين المحزن» لدون Donne ويجد ناقد معاصر مثل
السيد إدموند ويلسون Edmund Wilson وهو في منتصف حياته التي وهبها
للأدب أنه قد وصل إلى مرحلة يجد فيها أعمال سانتسبرى ممتعة ميسورة
القراءة .

برغم كل امتياز خلفاء سانتسبرى الجديرين بالامتياز من أمثال ريلاي
Releigh وكير Kerr وجريسون Grierson يظل سانتسبرى في الواقع الخبرة
الأعظم والحساسية الأرفع في مجالات بعينها وأعظم الأساتذة النقاد ،
ولعله أعظم الجميع قاطبة إذ إنه أول المحترفين الحقيقيين المعروفين برغم مما
في هذا من تناقض ظاهري . لقد ظل دائماً وإلى حد كبير الهاوى الشغوف
بالمعنى الممتاز لهذه الكلمة ، يقرأ ابتغاء المتعة ، وبغطي مجالات متعددة
لا يتناول منها الناقد الحاذق الا قسماً واحداً ، وقد نبذ من ناحية المعوقات
الناجمة عن النظريات المتعلقة بأفضل مناهج البحث أو الناجمة من ناحية
أخرى عن الشكوك التي تدور حول مقدرة الجامعي المتوسط على
الاستيعاب . وإذا نظرنا إليه باعتباره أستاذاً للدكتور كان على سبيل
المثال أشبه بمقدمة تاسية لكتاب اكسفورد عن دريدن Dryden عرضة
للتجريح بشكل كبير . وإذا نظرنا إليه كدحاضر في جامعة إدنبرا
Edinburgh بكل الاعتبار وبالاضافة إلى إلقائه القاصر الرديء فقد كان
ينقل إلى طلابه - بماتى فاسية وتليلاً من الأفكار الرائدة . بيد أنه إذا كان
شاك أساتذة ومعلمون أفضل منه بين خلفائه فمن المشكوك فيه أنه كان
هناك نفاة أفضل منه . وبالنسبة للقارئ قام سانتسبرى وخلفاؤه بدور
تمهيدى ، دور هائل محمى يعز على التصديق ، وبدونه لم يكن النقد ممكناً
على يد كاتب مبدع أو كاتب قوى شديد الميراث . ويتعين علينا في النهاية أن
نقول عن أرنولد وبيجهوت كناقدين ما قاله أرنولد عن الرومانتيكيين

وبالرغم من قدرات كل منهما على التغلغل والنظر الثاقب الا أنه لم يكن
لديهما معرفة موضوعية كافية عن حقائق القضية التي بين يديهما ، بل ولا عن
الخطوط الرئيسية لتاريخ الموضوع الذي هما بصدده . ويرجع الفضل إلى
سانتسبرى وخلفائه في أننا اليوم نفكر بشكل يكاد أن يكون غريزيا في
الأعمال الأدبية باعتبارها أجزاءا لعملية تاريخية معقدة ، ومن ثم فنحن
بحكم قدرتنا على أن نضعهم على وجه التقريب في بيئاتهم الحقيقية ،
قادرين أيضا على أن نحاول رؤيتهم كما هم في حقيقة أمرهم .

الفصل الثامن

الفترة الفاصلة في عهد إدوارد

وثورة ١٩١٠

لم يكن عصر إدوارد عصر النقد العظيم . فقد رأى تعزيز التراث الأكاديمي في الجامعات لكن المثقفين بوجه عام كانوا يقاومون بقوة ونشاط الجو الكئيبي المتدهور ، جو التسعينيات من القرن التاسع عشر ، وربما كانوا في نفس الوقت ودون وعى يقاومون الاتجاه النقدي أيضا . ولعل شيلسترتون G. K. Chesterton الناقد المثالي لهذه الفترة ، هذا الذي كان النقد بالنسبة إليه عملا جانبيًا ، كان بشكل أساسي الكاتب الصحفي للأفكار . ولقد أشار جايد Gide في ثنائه القدير على كتابه عن بروينج Browning إلى واحدة من أكثر النواحي المتكلفة المغيظة في أسلوب شيلسترتون : وهي عادة إقامة الدمى بهدف طرحها أرضاً فهو كثيراً ما يبدأ فقرته بعبارة مثل «إنه لرأى يحظى بقبول عام أن . . .» ويكون «الرأى الذى يحظى بقبول عام» هو وجهه نظر ساذجة على نحو بين من اختلافه الخاص يمضى في إظهار سذاجتها بأسلوب المجادلة والمشاركة . وكان بمقدور شيلسترتون أن يجيد الكتابة عن كتاب يتعاطف معهم مثل ديكنز Dickens ، وستيفنسون Stevenson . وبعد كتابه الصغير عن الأدب الفيكتوري عملاً مفعماً بالحياة المفرطة ، لكنه مثل كل كتاباته عن الموضوعات العامة ، عمل يدور حول أكثر من معنى – ونستطيع أن ندرك مايعنيه السيد إليوت حينما وصفه بأنه عرض من عروض اللورد مايور Lord Mayor وذلك عام ١٩١٠ عندما كان السيد إليوت ناقدًا شابًا لم يكتسب بعد كياسته الحالية . وأضاف السيد إليوت قائلا : «ان عقل شيلسترتون يزدهم بالأفكار ، وانى لا أرى دليلا يدل على أن هذا العقل يفكر .»

وفي السنوات التالية تعلم السيد إليوت أن يفكر في شيلسترتون ويتحدث عنه بشيء من الإجلال ، لكنه كان في شبابه ينظر إلى أفكار

شيسترتون على أنها بديل ردىء للملاحظة والاستدلال اللذين كان يعجب
بهما لدى هنرى جيمس . ولم يكن جيمس كروائى يستمد من الموقف أكثر
ولا أقل مما يحتويه هذا الموقف ، ولاريب أن السيد إليوت قد شعر أن
شيسترتون كناقد كان يستمد من الموقف ما قد وضعه هو في هذا الموقف .
ولعل المنهج النقدى العام لشيسترتون يتضح بشكل مقبول في مجلد مقالات
أشبه بدراسات في الزندقة ، ومن الطبيعى أنه مجرد مجلد ثانوى للنقد
الأدبى ، فهو يتناول كل مؤلف ثم يعطيه شارة مميزة : فشو Shew المصلح
التطهرى ، ومور Moore عاشق الفن والباحث عن المتعة ، وكيبلينج
Kipling الرومانتيكى المشرب بالروح الحربية وهلم جرا ثم يكتب مقالا
يدور حول الانسان بقدر ما يدور حول ضعف الموقف ، ضعف للمذهب
التطهرى ومذهب اللذة وتقديس السلطة . وفي هذا الكتاب بوجه خاص
نجد المقالات وثيقة الصلة بينان Bunyan ووايلد Wilde ونيتشه
Nietzsche على سبيل المثال باستثناء تغيرات في اثنين أو ثلاث من الفقرات
وقليل من الجمل في مكان آخر . وحسب ملاحظة السيد إليوت الذكية نجد
أن مستوى المناقشة في الواقع هو مستوى مناقشة الأفكار مجردة عن واقعها
الاجتماعى وأسسها الفلسفية ، أفكار تكاد أن تكون قوى طائشة بذاتها
ولعل الافكار غالباً ماتكون كذلك . لكن معالجة شيسترتون بوجه علم تحول
دون وصرله إلى سيطرة فعلية على المشاكل المعقدة . وكثيراً ماتبدو أفكار
المناقشة غاية في التجريد ، لولا جمال التعبير الخيالى للأسلوب الذى تتضح
به هذه الأفكار ومع ذلك فحتى جمال التعبير يؤدى على المدى البعيد إلى تأثير
يكاد أن يكون منفراً مملاً . فكل عبارة لديه عليها أن تفصح عن شيء كما
يتضح ذلك في كتاباته عن أميرسون Emerson ووايلد ، والكاتب الذى
بنألف أسلوبه من عبارة مفردة كوحدة مستقلة لا يكتب أبداً فقرات متسقة
موجزة ويميل شيسترتون في الواقع إلى تكرار نفسه بتنويعات ، فالمفاجآت
تسحيل إلى شيء رتيب ، ويشعر القارئ برغبة جاححة في التركيز
والتكثيف . ومع ذلك نجده في أحسن أوضاعه جاداً مدركاً متيقظاً .
وعلى ما يذهب عن روينج أو ديكتز يستطيع أن يبدو على الأقل وكأنه يبت
الحباه في الذكائب ويحيل لنا وجهه نظره . ويقع شيسترتون في ترك الكلف
والصنعة والبساطة المروعة ، لكننا نغضى في قراءته مترقبين اللحظات التى
تواننا عندما تترقب آلة شيسترتون عن العمل ويتحدث الينا شيسترتون
الانسان المبدع

ومن بين المثقفين الآخرين في عهد إدوارد نجد بلوك Belloc صديق شيسترتون قد تميز بكل تأكيد بانتاج الناقد الدقيق . ويتميز كتابه الصغير عن الشعر الفرنسي في عصر النهضة Avril بسحر دائم برغم تكلفه الشديد . لكن تكلفه المبالغ فيه تناقضات أسلوب شيسترتون هي مرة أخرى عرض من أعراض عهد لا يبدو أن لديه نبرة صوته الصحيح أو على الأقل نبرة صوته الطبيعي وأفضل النثر الاستطراذى لأواخر التسعينيات من القرن التاسع عشر وعهد إدوارد في اطار قيوده الهشة الهزيلة إنما يتمثل في أسلوب سير ماكس بيربوهم Sir Max Beerbohm ، وماكس بيربوهم هو كاتب لايعنيه الا الأسلوب المصطنع ولاشيء غير الأسلوب المصطنع فأسلوبه مثل شخصيته تركيب مصطنع متكلف بشكل متعمد . وقد نقول ببساطة إننا لم نجد على مقربة من عهد إدوارد ولم نصبح بعد بعيلدين كل البعد عنه ، لكنني أتصور أن تكلف أسلوب عصر إدوارد له على كثير من القراء المعاصرين تأثير مقلق باهت أشبه بالتأثير الذي نشعر به عند مشاهدتنا الكبار دون الصغار وهم يرتدون ملابس عتيقة من خزانة الملابس - وهو نوع من الطفالة^(١) المربكة لمتوسطى الأعمار (ولقد كان من الطبيعي أيضا أن عصر ادوارد عصر بطرس الرسول) وعلى أية حال فإن مايمينا في سياقنا الحاضر هو أن الأسلوب الأجوف يؤدي إلى تفكير أجوف خادع حتى لو اتخذ له مظهراً زاهياً أشبه بأنف مزيف . فعندما وصف وايلد Wild كيلنج بأنه إنسان قد رأى روائع الأشياء من خلال ثقب المفتاح ، أو عندما وصف شيسترتون هاردى Hardy بأنه ملحد قروى يطيل التفكير في أبله قروى فان موهبتهما في كتابه حكم الافكار قد جعلت منها رسامي كاريكاتور اكثر من كونهما نقادا . وفي كتاب السيد بلوك Belloc عن ميلتون Milton الذي كتبه بعد الحقبة الادواردية بسنين عديدة نجد أن صرامة أسلوبه وعادته في فرض إطار من الافكار على مادته أكثر من دفع هذه الافكار إلى الظهور ، كل ذلك كان يمتد من الوصف والتحديد واقحام سفساف الأمور . ويصر بلوك على أن يرى، ميلتون Miton نموذجاً إنجليزيا عظيماً منعزلاً ، نموذجاً لهذا الشيء الصارم ألا وهو التراث القديم . وحيث يعد ميلتون في الحقبة تساعراً عظيماً غزيراً من عصر الباروك هذا الذي ابتدع إلى حد كبير اصطلاحاته اللغوية الخاصة ، وحيث يكون من المحتمل أن موصف ميلتون في الواقع ككاتب

(١) الطفالة - الاحتياج من وجهة النظر الحسابية أو العقلية أو العاطفية إلى ما يتجاوز البروز

كلاسيكى بحكم أسلوبه الجليل وتصميمه الفنى المعتدل في «عودة الفردوس» فانتا نجد السيد بلوك لأعجب به إعجاباً حقيقياً .

وعند النظر إلى الثورة النقدية ضد كتاب عصر إدوارد ، ثورة عهد الحرب العالمية الأولى ، يتعين علينا أن نضع نصب أعيننا خلفية وطابع الثوار الشباب . من المهم أن نعرف أن اثنين من هؤلاء الشباب باوند وإليوت كانا من الأمريكيين ولهما رأيهما الشامل الأمريكى فى الثقافة الأوروبية . فقد جاء باوند إلى أوروبا هرباً من مادية الغرب الأوسط ، وجاء إليوت ليستكمل تعليماً نموذجياً خاصاً من النوع المنتشر فى مدينة نيوانجلاند فى جامعة اكسفورد وجامعة السربون وأخيراً فى ألمانيا . وكان لكل منهما من الاهتمامات ما هو غريب كل الغرابة بين الكتاب الانجليز لذلك العصر . فعندما كان بيرتراند راسيل Bertrand Russell يقوم بالتدريس فى جامعة هارفرد Harvard كان ينظر إلى إليوت على أنه أبرع وأذكى تلاميذه ، وكان باوند نفسه مدرساً للغات الرومانسية فى جامعة أمريكية ، وقد فقد وظيفته باعتبارها تدريساً موسمياً للغة اللاتينية إلى حد كبير . وكان من المحتمل أن تبدو لهما المعالجة العاطفية الضحلة للمثقف الإدواردى النموذجى أمراً بملأ كما كان يبدو الجو الأدبى العام فى إنجلترا قبل الحرب العظمى بالنسبة إليهما أمراً إقليمياً خانقاً ، ولقد أقر السيد إليوت أن الشعر الذى كتب فى الولايات المتحدة وإنجلترا فى صدر شبابه قد أصابه بالضيق والملل . وكان عليه أن يعود إلى التسعينيات من القرن التاسع عشر إلى التراث الفرنسى الرمزي بهدف العثور على كتابات مثيرة هامة . وكان باوند معجباً بهاردى Hardy وسوين برن Swin Barne وهنرى جيمس الأمر الذى يعنى أن جذوره كانت تمتد على نحو ما إلى الثمانينيات من القرن التاسع عشر وكان اتجاهه مثل ذاك الذى ساد قبل الحركة الرفائيلية أو اتجاهها معجباً بالحركة الجمالية قبل أن تضمحل اضمحلالاً ناجماً عن وعى وإدراك . وكلاهما كذلك مختلف عن شعراء عصر جورج بل وشعراء عصر جورج أصحاب النزعة الريفية من أمثال هارولد مونرو Harold Monro ، وذلك لكونهم مرتبطين بالمدينة عن وعى وقصد .

إن الجو الذى كانت تتسم به «بروفروك» Prufrock و «صورة سيده» Portrait of Lady هو جو حفل مسائى أو قاعة استقبال زاخرة بالطرف

الشمينة ، وان جو القصائد القصيرة فى لسترا Lustra لباوند قد يتدرج من مستوى محل لبيع شأى إلى مستوى قاعة للفنون لكنه عالم المدينة أيضا . وتعد قصيدة «هيوسلوين موبيرلى Hugh Selwyn Mauberlay قصيدة تدور عن السياسة الأدبية فى لندن وأمور أخرى . ولما كان باوند رجلاً مفعماً بالحيوية الفائضة ولا جذور له فى هذا الجو الغريب فقد كان دوماً يحض على الحركات الأدبية ويكتب على سبيل المثال برامج لحركة التصوير الحر . ونجد فى اثنين من النقاد الانجليز برسى وندهام لويس Percy Wyndham Lewis وهيلم T.E. Hulme اللذين كان لهما صلة كبيرة بالثورة النقدية ، نجد أن أكثر خصائصهما تميزاً قد تبدو للمشاهد الخارجى تبرماً عاتياً من نوع ما . وقد قيل ولا يزال يقال الكثير عن هيلم فيما يتعلق بعالم الأدب على أنه الذى أماط اللثام عن أصل الخطيئة وعن الفكرة التى تقول إن الإنسان هو آخر المخلوقات . وكان له فى الواقع قراءة واسعة فى الفلسفة وفن النقد الألمانى . وكان عريداً مشاكساً شديد المراس طرد من أكسفورد لشغبه ومشاكسته ، وترجم اتجاهه فى أشكال من العنف . وليس بمستعص علينا أن نلمس تأثير نيتشه Nietzsche على سلوكه ، وكذلك على عنوان مجلة المتفجرات لوند هام لويس والتى صدرت تحت اسم بلاست (الانفجار) . ولم تجمع بين هؤلاء الشبان الأربعة فى الواقع فلسفة مشتركة وانما كانوا يشتركون جميعهم فى موقف ينطوى على ازدراء قوى للموق الأحياء .

ويعد السيد إليوت من حيث كونه ناقداً أكثر أهمية من كلا من هيلم وباوند وهو فى نقده الهادى قد أثر فى أحداث ثورة عميقة تماماً ، كما أثر شعره فى أحداث هذه الثورة . ولأمناس من أن نرجع إليه رد الفعل العام الذى ساد بين الخريجين من الانجليز لعدد من السنين وذلك ضد الحركة الرومانسية وعظماء كتاب العصر الفيكتورى من ناحية وفى مؤازرة الشعر الصعب بصفة عامة سواء كان من ذاك الذى كتبه دون Donne أو هوبكنز Hopkins من ناحية أخرى وانما أشير إلى الخريجين لأنهم عندما يخرجون إلى الحياة يصبحون رسلاً لمتغيرات الذوق للجمهور العريض . وينبغى أن نرجع إلى السيد إليوت أيضاً الحوار النقدى السائد بشأن المكانة المرموقة لميلتون Milton ، ومقالاته الممتازة عن دريدن Dryden وشعر د. جونسون Dr. Johnson قد تفسر إلى حد كبير تفهمنا وتعاطفنا الجديدين مع القرن الثامن عشر . وعلى مجال ضيق نجد أن النظرة النقدية السائدة لكتاب

الدراما في العصر الإليزابيثي من أمثال مارلو Marlowe وجونسون Johnson وميدلتون Middleton وتورنور Tourneur وباستثناء شكسبير هي نظرتة إلى حد كبير وقد اتسقت وعززت بالكفاءة والاقتدار . وقد كتب أحسن المقدمات الانجليزية المختصرة قاطبة عن دانتي Dante ومقالات ممتازة عن كاتبين يجد الانجليز صعوبة معنوية في الالمام بمغزى ما يكتبان وهما باسكال Pascal وبودلير Baudelaire . والأمر الذي قد تكون له أهميته على المدى البعيد هو أنه أثناء دراساته الحساسة الدقيقة قد جاد بأفكار موحية أو مثيرة غالباً ماتركز في عبارة واحدة وكان لها تأثيرها الحصيب على أعمال النقاد الآخرين ولقد وصفه السيد إيمبسون Empson وصفاً ذكياً إذ قال إنه أشبه بتأثير نافذ لا فكاك منه يكاد أن يشبه ربحاً شرقية .

وإن بعض هذه الأفكار له صلة بأفكار التراث والأصالة . ولقد استغل السيد إليوت التأكيد على فكرة التراث في استخدامين مفيدتين بشكل اصيل ، استغل هذا التأكيد كبديل لتأكيد الرومانتيكيين على الالهام وعلى الشعر باعتباره تعبيراً عن الذات الداخلية للشاعر ، كما استغله كتوضيح لحقيقة مؤداها أنه لم يكن في شعره يقوم بمجرد الانفصال الكامل عن الماضي كما كان يميل إلى هذا الاعتقاد نقاده الأوائل . لقد أراد أن يحول الانتباه عن شخصية الشاعر موجهاً إياه إلى القصيدة نفسها ، يحوله عن كيتس Keats المحتضر وشيلي Shelley الغارق . وقد أراد أيضاً أن يشير إلى أن القصيدة نفسها إذا توفرت لها الجودة تتوافق وتمتد وتغير اطار القصائد الأخرى الموجودة . وفي مقدمة كتبها السيد إليوت لمختارات من أعمال باوند المبكرة يشير إلى أن الشاعر المنحصر في التراث سوف يكون مقلداً لا غير يُعيد مرة أخرى ما قد كتب من قبل بشكل أفضل ، بينما نجد الشاعر صاحب الأصالة المطلقة والذي لم يستمد من أسلافه شيئاً على الإطلاق غير قادر على ايصال شيء البتة . ومن ثم فإن التراث هو نوع من النظام الكبير المتغير هذا الذي تكونه فيما بينها الأعمال الأدبية . وربما نكاد أن نتصوره على أنه نظام مكاني أكثر من كونه نظاماً زمنياً متشراً مثل انتشار الخربطة ، إذ إن هناك احساساً بأن كل الأعمال الأدبية العظيمة هي بشكل أبدي معاصرة لبعضها البعض . ومن ثم فلو كان لدينا من المعرفة أكثر مما لدى القدماء فذلك مرجعه إلى أنهم هم معرفتنا . وأن أهمية العواطف التي عبر عنها الشعر

لا علاقة لها بحياة الشاعر وإنما تتصل بنظام مثالي ، نظام العواطف الذي يستطيع الشعر أن يعبر عنه تعبيراً صحيحاً .

وبالإضافة إلى ذلك فإن السيد إليوت في مقاله الباهر عن «هاملت» وإن اتسم المقال بشيء من الالتواء يقول (من الغطرسية أن نرفض ما وجد جيل بعد جيل من أن أعظم مسرحيات شكسبير إمتاعاً إنما تعد على الأقل فشلاً نسبياً) ولدى السيد إليوت أفكار أعمق يتصدى لطرحها تدور حول التعبير الشعري عن العاطفة ويعتقد السيد إليوت أن مثل هذا التعبير إذا قدر له أن يكون ذا تأثير شعري فليس في وسعه أن يكون مجرد شرح مباشر عن الشعور الذاتي وينبغي أن يكون هذا التعبير معزواً بالمعادل الموضوعي بل ولا بد له من أن يكون على الأقل نتيجة له بشكل مثالي . ولم يتناول النقاد بالمناقشة عبارة للسيد إليوت بقدر ما تناولوا هذه العبارة ، وقد يساعدنا قليلاً أن نبسط هذه العبارة في لغة انجليزية أكثر وضوحاً وفي عبارة أوضح نقول إن «المعادل الموضوعي» للعاطفة هو وجود فعلٍ لشيء ما مقابل لمشاعرنا حوله وتعلق به : وهو أمر سيثير حتماً مشاعر مماثلة في أولئك الذين يوجدون وجوداً طبعياً . ومن ثم فلعل الذي كان يدور في خلد السيد إليوت هو أن انفعالات الشعر ينبغي أن تزود بالدوافع (وليس مجرد أن نقول : «يخالجنى الحزن» وإنما «يخالجنى الحزن إذ إن . . .») أو أن استجابات الشاعر ينبغي أن تكون استجابات لموقف محدد وقد يكون الموقف معقداً عندما كان يقول باسكال «إن الصمت الأبدي لهذا الفضاء المطلق لأمر ينذرني بالوعيد» ، و «المعادل الموضوعي» للعاطفة التي يسر عنها هو الكون كله لكن عندما كان بول فاليري Paul Valery يقول «إن الصمت الأبدي بهذا الفضاء المطلق لا يهددني بالوعيد» ، فإن «المعادل الموضوعي» لتعليقه الثانوي والاكثر تفاهة كان هو الذي قاله باسكال Pascal عن الكون . وربما كان يدور في خلد إليوت أيها القدرة العقوية في الشعر على إثارة العاطفة دون التعبير عنها بشكل مباشر ، وذلك بتصوير موقف ما يثير بذاته العاطفة :

لا لقد عم الصمت كل الأرجاء وما زال كأنه الموت — أوتيس الرهيبه !
كم يبدو وقرراً وجه هذا المبني الشاهق
هذا الذي ترفع أعمدته العتيقة رؤسها المرمرية
تحمل عالياً سقفه الثقيل القنطري

وبثقله جعل الثابت الحصين
يبدو سكونا . إنه يثير الهيبة والرغبة
في ناظرى المقرحين بالألم
وتكسو البرودة وجوه المعابد وكهوف العهود الخوالى .

وأعجب د. چونسون إعجاباً كبيراً بأبيات كونجريف Congreve
البليغة وإن اتسمت بالأسلوب الطنان ، وتبدو لنا كما لو كانت مكتوبة في
زمننا الراهن :

وكما قرر بوسويل Boswell نجد أن لسبب إعجابه علاقة بفكرة السيد
إليوت عن «المقال الموضوعى» : «ان ما أرمى إليه هو أنك لاتستطيع أن
تكشف لى عن فقرة حيث يكون هناك ببساطة وصف للأشياء المادية يحقق
هذا الأثر دون أن يكون ممزوجاً بالأفكار المعنوية» . والحقيقة التى تقول ان
هذه الفقرة التى لاتبدو للقارئ المعاصر غير وصف مبسط ملء بالأفكار
المعنوية والمفعم بالكلمات العاطفية التى تساعد الشاعر على أن يلقي بمشاعرنا
التقليدية عن الموت فى مشهد قوطى إنما تبين لنا هذه الحقيقة أى نوع من
أعمال الدهاء يكون الحكم النقدى الدقيق . وإنه لمن الخير أن نطالب
«بالمعادل الموضوعى للانفعالات الشعرية» ، لكن ماذا يكون الأمر لو أن
عواطفنا قد تجسدت بالفعل وبشكل رصين فى كثير من لغة الشعر (فى هذه
الكلمات التى بين أيدينا مثل «عم الصمت» «ثابت حصين» ، «الثقل» ،
«مازال» ، «ثقله» ، «برودة» وكذلك الكلمات التى تبدو عاطفية بشكل جلى
«الرهيبة» ، «الهيبة» ، «الرعب» ، «سكونا» ؟ ومع ذلك فإن فكرة
«المعادل الموضوعى» فكرة ذات فائدة إذا ما طبقناها على قصيدة للسيد إليوت
بوجه خاص مثل «الأرض الخراب» حيث لانجد فيها الشاعر يعبر عن
الانفعالات التى أثرت فى نفس القارئ بشكل مباشر وإنما يتعين على
القارئ أن يثيرها بفعل احساسه بالعلاقات المعقدة بين الأفكار والصور
التي تبدو للنظرة الأولى منفصلة بشكل يكاد أن يكون كاملاً والتى عُرضت
بشكل موضوعى أو على الأقل بشكل درامى .

ولا ينبغي على أية حال أن يقرأ نثر السيد إليوت ابتغاء هذه الأفكار
الجوهرية ولا بهدف دراساتها الدقيقة المثيرة للإعجاب والمنصبة على كتاب
بعينهم فحسب وإنما بهدف الإلمام بالاتجاه العقلى العام الذى ينطوى عليه
هذا النثر أيضا .

ولقد ورث السيد إليوت بعضاً من اهتمامات أرنولد بنظرية مختلفة باعتباره رقيقاً لعصر . لكنه إذا ما كان ناقداً خالصاً لأفضل من أرنولد فقد لا يكون مثل أرنولد ناقداً مؤثراً على الأخلاق العامة . وإن نشرات وكتيبات السيد إليوت مثل «العدو خلف الآلة الغريبة» و«أفكار وراء لامبث Lambeth» و«فكرة مجتمع مسيحي» و«ملاحظات حول تعريف الثقافة» لتفتقر إلى الحيوية التي تجعل من كتاب أرنولد «الثقافة والفوضوية» واحداً من الوثائق الاجتماعية الجوهرية لزمه وذلك بالرغم مما يشوبه من عيوب في بنائه المهلهل وحشوه بالتكرار وذلاقة اللسان والاستعلاء واحترام الذات المفرط في التنظرف . ونجد لدى السيد إليوت في الواقع جواً يوحى بإمكانه من موضوعه الأمر الذي يفتقر إليه أرنولد في ابتهاجه الرائع . ودائماً ما يكون المظهر خداعاً . فالسيد إليوت يتلاعب باثنين من معاني الثقافة فيرى الثقافة على سبيل المثال على أنها تهذب عقلي ويراها على أنها اطار عام لعادات المجتمع التقليدية . والمعنيان في الواقع مرتبطان ، لكنهما مرتبطان بشكل أكثر تعقيداً مما يبيحه السيد إليوت . وإذا ما استخدمنا التوضيح المضحك للسيد إليوت فانه يرى أن الكرنب المسلوق هو جزء من الثقافة الانجليزية تماماً كما يرى أن التاريخ ومستودعات الأدوية جزء من الثقافة الأمريكية . إلا أن كل مجتمع يستمر في الوجود سوف تكون له عاداته الطيب منها والخبيث ، وإن تسميتنا لعاداتنا بالثقافة ليس مبرراً لجعلنا مبتهجين بصورة آلية بهذه العادات . ونجد في المعنى الوسط للثقافة معنى وجد الكتاب في فحصه قدراً كبيراً من القول والذي نجد فيه أن الثقافة تعنى الإيقاع التقليدي للحياة . والثقافة إذ تغذى القيم الأرفع وتتغذى عليها قد تتدهور بوجه عام باستثناء المجتمعات الصغيرة مثل القرى الريفية ، وقد يكون التعليم العام هو البديل المعاصر المدني للثقافة والذي ينشط صعوداً وهبوطاً . وبشكل أكثر تعميقاً قد يقال انه بينما كان أرنولد معبراً عن مجموعة من الآراء الجوهرية المهولة فاننا نجد السيد إليوت حين كتابته عن موضوعات اجتماعية ودينية معبراً عن أقلية جلييلة ، انه يتولى الحديث عن شيء لم يعد في الواقع وجهة نظر تعليمية تقليدية ، وإنما يدافع عن وجهة نظر مازال بوسعها أن تتصور نفسها كذلك وذلك بسبب هذا السلام الاجتماعي الرائع الذي تمتعت به هذه الجزر في هذا القرن . وإن اتباع إليوت للكنيسة الانجيلية قد يبدو وبشكل كبير للكاثوليكي الأوربي دين

الذوق السليم ، وبشكل مماثل قد تبدو أفكاره السياسية للمحافظ الأوربي أكثر اهتماماً بجعل الواجهات في حالة اصلاح أكثر من اهتمامها بتجديد أسسها . فاذا ما كنا في الواقع (كما لاحظ السيد إليوت بالفعل) نتحرك نحو فترة ثقافة الطبقة دون المتوسطة فإن المدركات الحسية الفجة لكاتب مثل جتورج أورول George Orwell والمتمثلة في مقالاته عن الرواية الشعبية وعن صحف الصبيان الهزلية، وعن بطاقات شاطئ البحر ، قد تكون هذه المدركات الحسية أكثر اتصالاً بالجذور الحقيقية للاحساس المعاصر من اتصال معركة المؤخرة الجلييلة الحذرة التي يشنها السيد إليوت .

لكن هناك سبباً هاماً وحاسماً يدعونا لقراءة نثر السيد إليوت فهو في كل الأحوال واحد من عظماء فناني النثر في عصرنا ، فنان حتى في أسلوبه المراوغ . وأسلوبه الأخاذ الفاتن يكون أحياناً وعراً جافاً لكنه دوماً أسلوب رشيق خلو من الزخرفة . وهو زاخر بالتلميحات والتضمينات لكنه لا يستحيل أبداً أسلوباً مقتضباً فظاً لاهثاً . وما يتسم به أسلوبه أحياناً من ظاهر الدقة الخادعة نوعاً إنما ينبع إلى حد ما من القلق الدائب للسيد إليوت قلقه على ألا يوضح ما يريد الاضحاك عنه بقدر ما يوضح ما لا يريد الاضحاك عنه . ونجد في أسلوبه ذكاء حاداً محتشماً ، كما نجد خلف العبارات الحذرة المتأنية حماساً مقيداً قد كبج جماحه لجام محكم ، كما نرى أهواءه تزدهي في تهذب ودمائة ، ونفاد بصيرته قد تحول إلى صيغة ذات نسق تعليمي لاهوتي . ويستطيع المرء أن يحس ذكاءً واسعاً وأن يستشعر إحساساً عميقاً والذكاء والإحساس كلاهما قد امتدا في صورة مألوفة إلى ما يكاد أن يكون يقظة أليمة . ولانجد ناقدًا في عصرنا يحل قراءة أكثر مما يصنع إليوت . وبعد كتاب «المقالات المختارة» للسيد إليوت واحداً من الأعمال النقدية القليلة في عصرنا التي يمكن أن نفيد من قراءتها المرة بعد المرة ، ومن الأرجح أن نكتشف في كل قراءة تأكيدات ودقائق قد فاتتنا في المرة السابقة .

ان صديق السيد إليوت وناصحه المبكر الأمين إزرا باوند Ezra Pound هو قضية غاية في الاختلاف . فالسيد إليوت ينزع إلى أسلوب لائق بسيط حتى عندما يهدم أفكاراً متقرة عميقة الجذور ، أما السيد باوند فيتخذ مظهر الاندفاع التائر حتى عندما يعبد القول في رأى حظى بانفاق عام . فأسلوبه خاطف وعلى القارئ أن يوصل بين العبارات وال فقرات التي كثيراً

ما تشبه المذكرات الموجزة من تكملة خاصة . وربما يكون أسلوب باوند على طراز أساليب «المجلات الصغيرة» بينما يكون أسلوب إليوت ، أسلوب مجلة موضوعية جلية الخطر مثل «الملحق الأدبي لجريدة التايمز» وهو أسلوب سواء كان هذا التصريح مفاجئاً أم لا ، يتسم بضخامة الحيوية ، الأمر الذي يجعل منه أسلوباً أقل قوة وبقاء . ويعترينا الملل من الكلمات الموضوعية في عتوط كبيرة والاختفاء الهجائية الصورية ، والمودة الهزلية المصطنعة ، والإعبارات العامة لتلاميذ المدارس . إن المثالب التي تعيب الأسلوب الثرى لباوند تعطينا إحساساً بأن هناك فجوات أيضاً في جداله وإحساسه ، فجوات أو تقطعات قد توارت تحت نوع من المخادعة العنيفة . ورسائله التي تقرأ دوماً من مقالاته ، هي تتألف بشكل كبير من نصائح فنية مفصلة مسداة إلى الكتاب الشبان ، ومن ثم فهي تكشف عن سخاء عظيم في طبعه . كما تظهر دهاء عملياً قد لا يشك الإنسان دائماً في أنه نتاج كتاباته النقدية الشكلية . ويحذر صديقاً له من الشباب في العشرينات من القرن العشرين من أن العريضة والعصاب ليسا موضوعين ذوي أهمية جوهرية لكتابة الرواية ، فهذه أمور لاتنبع من أى منبع جوهرى في الطبيعة الإنسانية وإنما تنجم عن القلق الاقتصادى والاجتماعى ومن ناحية أخرى فإن البحث عن جذور هذا القلق هو الأمر الذى يستهيننا ويشغل بالنا . وفي هذه النقطة قد يتفق مع باوند الماركسيون الذين هم على خلاف معه في كل الأمور الأخرى ، أما السيد إليوت بإيمانه الراسخ في أصل الخطيئة وإعجابه العرضى بالروايات المائعة مثل رواية «الغابة الليلية» Night Wood لدجوننا بارنيس Djuna Barnes فقد لا يتفق معه .

وكثيراً ما يكون المنهج النقدى العام لباوند مصيباً مرة ومخطئاً أخرى وذلك بغض النظر عن اصرار له جدواه إلى مستوى معين يوافق الكتاب الشبان ، اصرار على المعنى في تصوير موضوعه بالنموذج والتعليق العملي وليس بالتعميم المجرد . إن وضع النموذج المختار على الصفحة أمامك لفكرة طيبة ، إلا أنه يتعين أن يكون هذا النموذج نموذجاً مناسباً ، ولكى يكون هذا النموذج مناسباً فلا بد له - أن يوضح التعقيد النوعى لمزايا العمل وصفاته ، ومن ثم فإن الناقد يبدو مهتماً بالنموذج والتعليق ليه ، أو لابد أن يكون لديه وبشكل كامل تعميمه جاهزاً لاستخدامه عند الحاجة .

وفي كتاب مثل كتاب باوند «أبجدية القراءة» نجد الاقتباسات عبر العصور الوسطى وحتى أول عصر النهضة تبدو وقد أحسن اختيارها بحق إذ إن في ذهن باوند فكرة واضحة عن تعقيدات المزايا والصفات التي تنتمي انتماءً إلى ربيع الأدب وتعود إلى الدفقات الشيطانية الأولى لأي تراث ، لكنه يضيق ذرعاً بالتطورات الناضجة ، فلا يرى باوند في الكتاب العظماء إلا مجددين عظماء بوجه عام . ومن ثم فإن فقرتي الاقتباس اللتين أستشهد بهما من ألكسندر بوب Alexander Pope على سبيل المثال ، الكاتب الكامل ، إن كان هناك كاتب كامل ، يبدوان مختارين اختياراً عشوائياً على وجه التقريب ، وإن التعليق على الفقرتين لموجز محكم ، وإن كان مبتذلاً تافهاً . وعلى أية حال فقد يكون أعظم التعليقات روعة في هذا الكتاب المختصر تعليقه على «إكستاسي» Extasie لدون Donne .

ويكتب باوند عن الأبيات الأربعة الأخيرة والأربعة التي تسبقها والتي تقول :

نحن إلى أجسادنا نعود ، ذاك هو الطريق
وقد يتبدى الحب على الضعفاء الذين ييوحون به
في ربوع الأرواح تزدهر أسرار المحبين
ومع ذلك فالجسد هو كتاب الحب
فلو أن بعض المحبين مثلنا
تناهى إلى أسماعهم ذاك الحوار
فدع صاحب الحوار يتابع مسارنا ، لسوف يرى
تغيراً ضئيلاً عندما نؤوب إلى أجسادنا .

وتدور القصيدة على وجه التقريب حول العلاقة بين الحب الروحي والحب الجسدي فالحب من أمر الروح لكن بوسعه في دنيا الكائنات البشرية أن يجد تعبيره المحسوس الأكمل من خلال الجسد دون غيره ، ولقد وصف السيد «الجوي» Monsieur Legouis القصيدة وصفاً ساخراً لا باعتبارها تعبيراً مباشراً عن الشاعر الحادة ، وإنما باعتبارها ممارسة متكلفة في مجال بلاغة الاغواء وكما صرحت قبل ذلك فإن المروع في الأمر هو أنه من الظاهر أن باوند يخطئ تحديد هذا الهدف الواضح الجوهري ، إذ إنه يتصور أنه «عندما نؤوب إلى أجسادنا» لاتعني هذه العبارة «عندما نغمس في فعل

الحب الجسدى» وإنما تعنى بالنسبة إليه «عندما نستحيل إلى ذرات ، عندما نموت ونصبح تراباً» .

ويقول متظاهراً بالعلم ان «دوون» قد استخدم «الأجسام» بدلاً من «الذرات» وكان ينبغي عليه أن يتذكر «تشريح العالم» «لدوون» :

أحرار العقول من البشر يقرون بفناء هذا العالم
عندما يبتغون في الكواكب والقبة الزرقاء
كثيراً من جديد الأشياء ، حيثئذ يرون
أن كل شيء قد تفتت كرة أخرى إلى ذراته الأولى

ونجد هنا كما نجد في أماكن أخرى أن العجلة والتلف ونوعاً من الصلف الطائش أمور تحول دون باوند في أن يحقق الانصاف لنفسه .

وبشكل أكثر عمقاً سوف يتهم كتاب مدرسة د. ليفيز Dr. Leavis باوند بالاهتمام التجريدى في المعالجة الأدبية منفصلاً عن المادة الأدبية ، وهو فن يعد من وجهة نظرهم الصارمة ممتعاً مثيراً فيما يتعلق بمادة الموضوع . ويبدو أن باوند أحياناً ينظر إلى فن أو صناعة الكتابة دون الإشارة إلى النسق المعنوى للتجربة . فهو يتصور الكتابة على أنها مهارة يستطيع أن يتعلمها كل من لديه قدرات أساسية معينة . ويرى د. ليفيز أن المحتوى الأخلاقى لكتابات باوند المتأخرة وآراءه في الاقتصاد والسياسة تميل جميعها أيضاً إلى أن تتخذ الطابع التجريدى ، وأن يكون لها وجود دقيق على مستوى الهوى المتصلب ومستوى الرؤيا الملثوية ، التى تتصف أحياناً بالعنف وذلك أكثر مما تميل إلى التنسيق الأعمق للذات . وقد يكون الأمر عسيراً على شاعر متمرس عند الكتابة عن الشعر ألا يكتب كمتخصص فنى إلى حد ما . وكثيراً ما تكون الأفكار الأدبية العامة من الأمور التى لا يستطيع مثل هذا الإنسان (الشاعر) أن يتناولها دون متعة واستمتاع فى زمننا هذا على الأقل . فلو أراد أن يكون معلماً أخلاقياً يبتغى مناقشة السلوك الإنسانى بلغة عامة ، فسوف لا تكون بغيته المبادئ الأخلاقية الحسية المتضمنة فى الشعر ذاته ، وإذا كان الكاتب بارزاً ملماً بمبادئ الفن مثل باوند فإن المسائل الفنية تصبح أمراً من الأمور التى يحق له أن يتعصب لها تعصباً عقائدياً . وإن شاعراً تقليدياً رقيق الحاشية مثل لورانس بنبون Laurence Binyon لم يشعر

بالخجل من التوجه إلى باوند ابتغاء نصيح مفصل بشأن ترجمته «لدانتى» Dante وأن إرادة باوند هى التى فرضت شكلها الراهن على «الأرض الخراب» أكثر مما صنعت إرادة إليوت . وإن ناقدًا اكتشف بشكل من الأشكال كتاباً مثل باوند وإليوت وقدم إليهما بكل تأكيد تشجيعاً وعوناً عملياً مبكراً لم يكن بمقدور غيره أن يقدمه إليهما ، هو ناقد لا يستطيع أن ينتهج لنبذه والانصراف عنه . ويوسع المرء أن يفكر فى كثير من النقاد الذين لم يكن لديهم شيء من فضائل باوند ، ولم يكن لديهم أيضاً شيء مما لدى باوند من أخطاء الطابع والذوق والتوكيدات . وليس باوند بكل تأكيد ناقدًا قوياً بالمعنى الأكاديمى لهذه الكلمة ، بيد أن أمره أكثر خطراً وأبعد أثراً ، فهو الإنسان الذى ساعد الأدب الجيد بل والعظيم منه على أن يشق طريقه مناضلاً إلى الوجود .

الفصل الثالث

مجددون آخرون

إن اثنين أو ثلاثاً من الكتاب الآخرين الذين بدأ يذيع صيتهم في فترة الحرب العالمية الأولى قد ساهموا في التعبير العام للموقف النقدي ، وإن كان إسهامهم قد اتخذ مسلكاً أقل أصالة من كل من باوند وإليوت . وبغض النظر عما للسيد وندهام لويس MR. Wyndham Lewis من صيت عظيم باعتباره رساماً وروائياً ساخراً ، فإن له شهرة خلاق بها باعتباره رقيباً لحركة العصر . لا يتناول بالنقد الأدب فحسب وإنما يتولى نقد الفن والفلسفة والمذهب السيامي التقليدي والأرثوذكسي أيضاً . وربما تكون أعظم مؤلفاته المسماة «العصر ورجل الغرب» أشد المهجوم قوة على التوكيدات الموجودة في الفن والفلسفة المعاصرين ، توكيدات تؤكد على أفكار التغيير والإجراءات الناجمة عن ذلك كأمر تعكسها التجربة الذاتية أكثر مما تؤكد على أفكار الدوام الخارجى الظاهرى للعالم المرنى ، وعلاقة عالم المظاهر المرنية بالكينونة الأبدية مادام هذا العالم يتبدل ويتغير . وعلى أية حال فليس لويس Lewis عالماً في ما وراء الطبيعة بشكل رئيسى وإنما هو فنان ، فلو أنه يفترض أو يبدو أنه يفترض وجود كينونة أبدية فليس هو بذلك بعيداً عن حاجته الفلسفية العميقة وليس أقل بعداً عن حاجته الدينية كذلك ، وإنما يفترض ذلك كنوع من التأييد الخفى لعالم الصور الذى يعيش فيه الفنان . ويركلى Berkeley هو فيلسوفه المفضل على الأرجح ، ويرى لويس كما كان يرى بيركلى أن الفائدة العملية الرئيسية للإله تتمثل في إبقائه على المعجزة الثابتة للعالم المرنى .

ويرى لويس فى الرسم والفنون التشكيلية بسكونها نماذج لما ينبغي أن تكون عليه كل الفنون . الموسيقى هى الفن الذى يحقته لويس ويحشى منه ،

بما له من طاقات الذويان السحري ، وكذلك يكره لويس في الأدب ويحشى من نوع المعالجة النفسية الحديثة مثل ذلك الذى تتخذه الأنسة جيتروود شتين Miss Getrude Stein على مستوى ما ، والذى يذهب إليه بروست Proust على مستوى آخر ، الأمر الذى يبدو أنه يدمر الوحدة الخارجية الظاهرة للشخصية ، وحدة القناع ، وذلك بالقيام بدلاً من الذات الباطنية بحل أسس هذه الوحدة وتذويبها في إطار متغير من الدوافع التافهة العمياء . ويرى لويس أن كل ماهو «داخلي» «متغير» هو أيضا خطير ومضطرب وعلى الفنان الصادق أن يتصرف كما لو كان يعيش من قبل في الأبدية .

ولذا نجد وجهة نظر لويس Lewis النقدية محكومة بشكل واضح باهتماماته الفنية . فليست الموسيقى بالضرورة هي ذلك الفن المذيب كما يتصور . فمن الممكن أن ينصب اهتمامها على العلاقات السردية مثلما تكون علاقات المنطق والرياضيات . فلو كان الرسم أو التمثال لا يتحركان فان العين تتحرك مستوعبة هذا الفن ، ويوسع العين أن توحى بالحركة المضبوطة أو الأولية فنذكر الفنون التشكيلية كما نذكر الفنون الأخرى ، ومن الناحية التاريخية المحدودة يتأتى لنا هذا بوضع هذه الفنون في سياق المواقف المتغيرة والأساليب المتبدلة . ومرة أخرى نؤكد على أن ممارسة لويس نفسه هي التي تفضي به إلى وضع قيمة أرفع من خلال النثر والشعر على أسلوب الهجاء الساخر أكثر مما كان شائعاً بين النقاد الأدبيين حتى الآن . والحقيقة التي تؤكد أن لويس كان لديه مفردات ثرية ومحكمة لتصوير المظاهر الخارجية والسلوك المادى هي ذاتها التي تجعله يرتاب في الرواى الذى يؤكد على الدوافع الداخلية . ومع ذلك فان رواية قصيرة مثل «أدولف» أو رواية طويلة مثل «الروابط الخطرة» لا نجد في كل منهما وصفاً حقيقياً لمظهر الأشياء من الممكن أن تمثل شكلاً فنياً أرقى من شكل «قردة الآلة» التي كتبها السيد لويس بما لها من تراكمات التفاصيل المراثية الرهيبة والعسيرة على الاستيعاب وقد يشير الإنسان إلى أن الموقف النقدي للويس يمثل استجابة نموذجية للكون تتسم بطابع الرجال ، طابع رجولى لا يشبه الطابع الرجولى «الجنس» مثل ذاك الذى يتصف به «مونثرلانت» Montherlant وليس طابعاً رجولياً عسكرياً صارماً مثل ذاك الذى يتصف به «مالرو» Malraux ، وإنما هي رغبة سبرطية تظاً بأقدامها مجموعه الخواص لتحيا بالفكر والارادة المهداة

ويسمو لويس، فوق عبادة المغتصب أو الجندي المحارب ويسمو على سبيل المثال فوق عبادة الأبطال «هيمنجواي» Hemingway عبادة مصارعى الثيران والملاكمين ، ولا يصنع ذلك انطلاقاً من نوازع خيرية ولكنه يصنع ذلك لأن هذه العبادات ليس لها في رأيه صلابة حقيقية كافية . لكن اتجاهها أقرب إلى تذوق البوهيمية بالرغم من تطهره بفعل المعالجة الساخرة الظاهرة ، فان هذا الاتجاه يضيف مذاقاً غريباً مائلاً إلى كثير من رواياته . وعندما يجد نفسه كما يحدث ذلك أحياناً في بعض كتبه الأكثر عمومية ، نقول عندما يجد نفسه قد تورط في تعبير من تعبيرات المشاعر الخيرة هنالك يبدو وكأنه يشعر أنه من الضروري أن يوازن هذا الضعف على الفور باظهار «واقعية» متشائمة ونحن نجد على أية حال أن أى ميل من جانب لويس إلى أن يصبح متورطاً تورطاً عميقاً في سياسة الاجراء الحاسم يصحح باشاعة الأسلوب الساخر باعتباره نشاطاً عاماً شاملاً لا ينحاز إلى اتجاه بعينه . ويقع مريد مدفعه الصغير في مكان ما في غير أرض الإنسان ويوسع هذا المدفع أن يدور ليقذف مجموعتي الخنادق بالاستقلال المزدرى . ولعله يرى أن النشاط الانساني كله باستثناء الفنى منه نشاط سخيف مضحك بشكل جوهرى . ويرى أن أمر الفرد من البشر هزلى يدعو للسخرية عندما يتصرف هذا الفرد تصرفاً أشبه بالآلة من خلال دوافعه الداخلية الذاتية القاصرة . ونحن جميعاً هزليون في كثير من أوقاتنا إذ إن مستوى الجدية الذى يتوفر لنا في لحظات نادرة كما نجده في عمل «ميكى أنجلو» Michel Angelo أو أعمال أفلاطون Plato ، انما يتحقق عندما تكون طاقات الارادة والفكر في حالة من النشاط والفعالية القادرة . ومن ثم فان الجدية لا تتحقق الا في تاريخ حياة الفيلسوف أو الفنان العظيم عندما يمارس كل من الفنان والفيلسوف هذه الوظيفة على النحو الذى سبق تصويره . فأفلاطون المخمور أو العاطفى أو العاشق هو الهزلى المضحك مثل بقية الناس عندما يكون متورطاً في هذه الحالة .

ولذا فان السيد لويس Mr. Lewis يعد من أحد الوجوه ناقداً للأخلاق الانسانية من وجهة نظر كلية أو غير إنسانية وذلك بالرغم من أنه يرتاب في المطلقات العقائدية لعلم السياسة والدين وكثير من الفلسفة وهو مهياً للدفاع عن حرية حتى أولئك الذين يتصور أنهم فنانون على مستوى أصغر أو ردىء وذلك على أسس من المبادئ العلمية . ولا يوضح السيد لويس آراءه

السلبية حول سلوكنا آخذاً في الاعتبار بعض المعايير الاجتماعية مثل العقل والذوق السليم والنظام واحتشام القرن الثامن عشر ، تلك التي قد فصل إليها بشكل مثالي دون كبير عناء . إن عالمه أو عالمه المعاصر على الأقل يتألف من قليل من المفكرين والفنانين القاصرين ، عالم يتألف على سبيل المثال من السيد باوند والسيد إليوت اللذين يحتدم بينه وبينهما الخلاف على أمور متعلقة بالمبدأ ، الا أنها هما اللذان يشمخان فوق إخوانهما . والحشد الباقي منا الأقل شأنًا والذين يحاولون جهدهم على أية حال مضطرون إلى اظهار الصور الإنسانية بشكل محزن رهيب وذلك إذا لم يختر لويس السمو فوق الشفقة والتفرز في ضحك خفيف . ان هذه المعالجة تضيف على العمل النقدي للسيد لويس مذاقاً حريفاً غير عادى الا أن هذه الطريقة إذا لم تعمل على الحد من مجال توثيق الصلة ، فإنها تحد مجال الاستحالة والانجذاب .

وانى أذكر بحق أن الإنسان العادى يفكر فى أن طبيعة فن فترة ما تغذى وتتغذى على طبيعة الحياة الاجتماعية العادية . وفى عصرنا الحاضر ليس لدى السيد لويس آمال تتعلق بطبيعة الحياة الاجتماعية العادية ، ويعتقد أن الأمور تمضى مطردة إلى الأسوأ إلا أن الفن يحيا ويبقى برغم كل شيء . وعلى أية حال فهل لذلك خطره ؟ وعلى سبيل المثال فلو أن سجناء بليسن تمكنوا فى حالات معينة من كتابة بعض القصائد ، أو من رسم بعض الصور فسوف يكون ذلك برهاناً يثير الإعجاب على طاقات الروح الانسانية . لكن لا أتصور أن « الطبيعة » الفعلية لتلك القصائد أو الصور سوف يكون لها خطر كبير ، وسوف تحظى هذه القصائد والصور بإعجاب مماثل من الناحية الأخلاقية جيدة كانت أو رديئة . لكن السيد لويس ينظر إلى المبادئ الأخلاقية على أنها غش وهراء كبير باستثناء مبادئ أخلاقيات الفنان ، تلك المبادئ التي يرغب أن تقوم فى كل الظروف بدور خير على قدر الإمكان . فلو أن الفنان فى يومنا ينظر إلى الحياة العادية على أنها مجرد روث تنبثق منه أزاهيره باعتباره طيناً لاغنى عنه ، فإن الإنسان العادى لديه من الحب مايكفى لجعله أنانياً أيضاً ، لا يفكر حين البأس فى إحياء الحضارة والإبقاء عليها وانما يفكر فى ذاته دون غير .

ولعل لورانس D. H. Lawrence قد أجمل بشكل غير منصف رد فعل السيد لويس حيال الجنس البشرى فى عبارة أطلقها تقول : « ياألهى ، إنهم يفوحون خبثاً ! » ومن ناحية أخرى فقد كان ينظر لويس إلى لورانس

نفسه على أنه منافع خطير عن البدائية الفطرية وعدو للقيم الغربية . ومع ذلك فلو تناولنا بالدرس مقالات لورانس النقدية وكتابه الألمعي الصغير المهمل المسمى «الأدب الأمريكي القديم» فسوف نرى أن المعايير الأساسية التي يبدو أن لورانس يحكم بها معايير كلاسيكية قديمة ، ليس بها الكثير . فهو يهاجم الكتاب الأمريكيين العظام من كتاب القرن الماضي لما يدوله من جانبهم تحيزاً فعالاً فيه . وهو يقول عن العشق الرومانسي المتدهور للشعراء العشاق الروحي الفاحش «بالبشاعة لغو الحديث الأثير!» . ويشير إلى عظمة ويتمان Whitman لكننا نلمس كذلك الجانب المشؤم لتقديسه مسألة الاستغراق في الصلاة : «كل شيء ينتهي إلى الموت

الموت هذا الاستغراق الأخير ، هذا الذي كان مرام كهولته» . ويلاحظ أيضاً كيف أن المثالية المتسامية لانجلترا الجديدة ، تلك المثالية التي كانت تمثل على الأقل تخفيفاً وتلطيفاً لما كان يعد تراثاً تطهيرياً حياً ، والتي انبثقت من أسلوب معروف من أساليب الحياة على النقيض من موقف الشاعر أو موقف ويتمان بشكل خاص ، يلاحظ أن هذه المثالية لها عللها المرضية وتبدو شخصيات «هوثورن» Hawthorne في كتابه «بليثيديل رومانس» Blithedale Romance تلك الشخصيات المقلقة والمتكاملة ذاتياً ، تبدو جميعها وكأنها تنحدر إلى شيء من العفن . ويضع بنائه على تناقض جوهرى يكاد أن يكون مروعاً في التراث الأمريكي وذلك عندما يقارن بين التائق المتكلف للمبادئ الأخلاقية «لفرانكلين» Franklin :

لنحاكى يسوع المسيح وسقراط
وبين التائق المتكلف المختلف لواقعيته السياسية :
وإذا كان ذلك حقاً هو تخطيط السماء في استصصال
شافة أولئك القساة حتى نفسح المجال للمثقفى البسيطة
فلا يبدو من غير المحتمل أن يكون هذا
المنزلق الشائك هو الوسيلة المقررة .

ومع ذلك فان ما يتسم به نقد لورانس من حكمة وتوازن ، هو أمر من المرجح أن يخفى عن معظم القراء بماله من خصائص غريبة يتصف بها نثره الاستطردى السهب . وتأمل معى فقرة مثل هذه : -

«والشبح المقدس داخلنا . إنه ذلك الشيء الذى يستحثنا إلى أن نحيا في واقعنا الملموس ، لا نشطح برغائبنا الجارفة إلى أبعد مدى ، ولا نستسلم لأعمال الإثارة والجسارة ولا نستسلم كذلك للطين الأجوف ، وفوق كل شيء ألا نعرف الأنانية والعناد المتعمد المقصود وإنما نتغير حسبما تأمرنا روحنا الداخلى بالتغير ، ونكف عن الفعل عندما تأمرنا بالكف عنه وأن نضحك عندما ينبغي على أنفسنا بوجه خاص ، إذ إن في الجد الخالص شيئا من السخف» .

ونحن بعد قراءة هذه الفقرة نشعر وكأن أحداً قد ذكرنا بموعظة في احياء الدين أو بمقال مبسط مثير للروح كتب لصحف يوم الأحد تلك التى كان لورانس في الواقع من كتبها البارعين . وما ورد في الفقرة من ألفاظ وعبارات عامية هو أمر متعمد تماماً قصد إليه الكاتب عن وعى وإدراك (وأعمال الإثارة والجسارة) ، «شيء من السخف» ذلك مثلما نجد في حديث الكاهن عند المدفأة . إن استخدامه الوائق للعبارة الدينية عبارة «الشبح المقدس» يستغل عزوفنا عن سؤال يطرحه الواعظ دون تجلّة أو توقير ، وأن هذا الاستخدام لا يدل في الواقع على عمق للفكرة الدينية بل ولا على معنى إلحادى عميق . وكان بوسعنا أن نطرح هذه المسألة للبحث والسؤال لو أن لورانس قال ما هو أكثر التزاماً بالخط الذى يقصد إليه بالفعل ذلك هو أن كل دوافعنا العميقة اللاواعية ، دوافع سليمة ، وأنه من المستطاع دوماً أن نختار منها ما يصلح أن يكون دليل عمل في حياتنا . وبشكل مماثل نجد التركيب اللغوى تركيباً رديئاً ، وجل العبارات الطويلة مثقلة بشوق لاهت ، ولانجدها مرة أخرى فيها كثير من اللفظة الرسمية التى يتصف بها الكاتب الصحفي أو الكاتب الانجيلي . ونجد هذه الفقرة «فنا» أقرب إلى التنوع العام ذى المستوى الهابط ، ومحكاة للتلقائية وليس هذا بمخباً اختبأاً بارعا بصورة كافية . ونجد «فكراً» لكن الافكار الرئيسية قد اصطبغت بمظهر خداع بفعل العبارات العاطفية القاصرة وذلك مهما كان القصد من عبارة «الشبح المقدس» ومهما كان القصد من عبارة «نحيا في واقعنا الملموس» ، ومهما يكن المقصود من عبارة «الشبح المقدس» فقد أضفى عليها أخيراً شكلاً ملموساً زائفاً باطلاقاً لفظة «الشيء» عليها ، كما لو كانت سداة أو لولباً أو جزءاً من آلة بوسعنا تعديلها حسبما يتفق لنا لكن التناقض الظاهر لهذه الفقرة وفقرات كثيرة مشابهة هو أن هذا التكلف

المفرط الذى غالباً مايخفى ادعاء الحكمة هو لدى لورانس غالباً مايخفى حقيقة الحكمة .

هيا بنا نترجم هذه الفقرة إلى لغة انجليزية عادية . سوف نجد أنفسنا بكل تأكيد تواجهنا عبارات كثيرة التملق ، وان كانت ستواجهنا كذلك عبارات لها أفكار أشمل :

إن بداخلنا يتابع الحياة العميقة العاقلة
إنها مهما اختلفت مشاربها هى التى تحضنا على
أن نلتزم بالصدق مع أنفسنا ، لانخدع ذواتنا
ولانستسلم لحماس كاذب أو مثل مصطنعة وأهم
من كل شيء هى التى تحثنا على ألا نركز كثيراً على
الهوى الأنانى المرغوب على مستوى من الوعى
وانما نغير حسبما تدعونا دوافعنا العميقة إلى
التغير وأن نعزف عن خطة نخططها عندما
تدعونا هذه الدوافع إلى العزوف عنها . وإذا
كنا على صلة حقيقية بهذه الدوافع العميقة فسوف
تهيؤنا هذه الدوافع لنضحك على أنفسنا
إذ إن فى الجذ الخالص قليلاً من الحق .

ومازالت هذه الفقرة تدعو إلى مزيد من الحوار ، فهناك دوافع أخرى
تكمُن فى أغوارنا غير الدوافع العاقلة . إنها تلك الدوافع التى تظهر على
السطح حين الملح أو القسوة ، أو فى نوع اللغة التى انتحلها لورانس بكل
يسر وبساطة ، فمن المستطاع أن تستولى على أعماقنا شياطين كما أنه من
المستطاع أن يمسننا مس من الحسن والجمال . ومع ذلك فإن هذه الفقرة تعبر
عن التبجيل الدينى العميق للحياة فى رأى لورانس ، وأن التطرف الذى
يؤدى إلى الموت هو الأمر الذى يشن عليه لورانس فى نقده هجوماً أشد قوة
وأعظم بأساً . ومع ذلك نجده فى الأدب الأمريكى القديم يعترف بقوى
البناء فى الحياة الكامنة تحت سطح خطير . إن رغبة ويتان الجارقة فى الموت
باعتبار هذا الموت هو البحر العظيم لخطأ كبير ، إذ إن الحياة وليس الموت كما
يرى لورانس هى المنتهى المطلق . ولكن الذى يراه لورانس حقاً من أمر
ويتان هو «اعترافه بالأرواح تسرى جميعها عبر طريق مفتوح» - «فالثروات

العظيمة هي الأرواح العظيمة». ومرة أخرى نجد مفردات مثل - «أرواح» ، «الطريق المفتوح» توشى بالزخرفة الأدبية المهلهلة كما توشى بما هو قائم بجانب منبر الوعظ ومرة أخرى فإن المادة التي يفصح عنها هي مادة عميقة حكيمة داخل إطار واقعها وحدودها .

لم يقاوم لورانس عن وعى المذهب الأرثوذكسى النقدي الجديد لهيولم Hulme وياوند Pound واليوت Eliot ولا المذهب التقليدى الجديد أو الكلاسيكية الجديدة ، ولم يكن لديه أى شغف حقيقى بأى من هؤلاء الكتاب فقد كفاه ما كان لديه من فكر لكن السيد جون مديلتون مارى Mr. John Middleton Murry صديق لورانس وأحد المعجبين به أدار لعدة سنين نوعاً من المناظرة العامة فى مجلته المسماه «أدلفى الجديد» The New Adelphi مؤازرا للرومانسية المصاحبة لكلاسيكية السيد إليوت ، وفيما يقارب العشر سنوات الأخيرة قد أصبح السير هيربرت ريد Sir Herbert Read بشكل مماثل ناطقاً موثقاً فيه بلسان الشعراء الشبان بوجه خاص ومتحدثاً عن الموقف الرومانسى . وإن مقالات مارى النقدية المبكرة لمقالات متقنة دقيقة مفعمة بالفكر وتدور حول «كوريو لانوس» وتعد على سبيل المقال أفضل معالجة مختصرة باللغة الانجليزية لهذه المسرحية الرائعة المحيرة ومن الممكن أن يخطئ لورانس تقدير معاصريه مثلما فعل عندما رفض عملاً «لييتس» Yeats «الأوز البرى فى كول» باعتباره انجماً جالياً مستهلكاً لكنه دائماً مخطئ بشكل مثير وحساس . ولعله من سوء الحظ أن نجد المجال الواسع لاهتماماته العامة يميل إلى الافضاء به بشكل متزايد إلى معالجة موضوعات سياسية ودينية كان يفتقر فى معالجتها إلى الاستعداد الفلسفى هذا الذى يفتقر اليه فى معالجة موضوعات أدبية خالصة . وكان يتمتع بفن إعادة تكوين العقائد المعاصرة والتقليدية بشكل يتيح لها أن تواجه الاعتراضات السائدة المعترضة لطريقها ، وأن تتخلص من فكرة «سبب الوجود» من خلال النظر إليها من وجهة نظر أخرى . ومن ثم فقد كان يقدم إلى أتباعه ما بين الفينة والفينة ترجمة للمسيحية ، ترجمة جعلت ربانية المسيح والوجود الفعلى للإله بمعناه التقليدى أمراً مرتاباً فيه ، كما كان يقدم تفسيراً للشيوعية ، تفسيراً واجه الاعتراضات الأخلاقية لهذا المعتقد وذلك بأبعاد فكرة الصراع الطبقي وحتمية التغير الثورى . ولما كانت هذه المعتقدات الجديدة جادة وغنية بالفكر تستميل الطبقات المتوسطة المتحررة

استهالة عظيمة ، فقد كانت هذه المعتقدات قريبة الشبه بهيكل معدن لسيارة فاخرة انفصل عنها محركها في هدوء ، معتقدات أشبه بسيارة يريخ المرء أن يجلس فيها لكنها لاتصل بك إلى أى مكان .

وعبر تطوره الفكرى بدا السيد مارى لبعض نقاده وكأنه يميل دون وعى إلى الانتقال من وضع محدد إلى نقيض هذا الوضع فلقد قدس ذكرى لورانس ومع ذلك فإن كتاباته عن لورانس ألقت ضوءاً قاسياً عن شخصية الرجل الذى توفاه الله وأبانت عن خلاف جوهرى مع عقائده - وبالقيااس إلى السيد إليوت فى العشرينات من القرن العشرين بدا السيد مارى رجلاً من رجال اليسار ، وبالقيااس إلى الكتاب الجدد فى الثلاثينيات من القرن العشرين بل والاكثر من ذلك بالقيااس إلى مجلة مثل «السياسى الجديد» بدا اليوم رجلاً من رجال اليمين . وكان السيد مارى وقبل الحرب الأخيرة وأثناءها رجلاً سلام ، واليوم يؤكد ببلاغة هائلة ضرورة الدفاع العسكرى لأوروبا الغربية . ولعل الأقطاب المختلفة التى تنقل بينها قد فرضت عليه مثل هذه التغيرات بما لهذه الأقطاب من تناقض ذاتى . وليس بوسع المرء أن يطلق عليه صفة الكاتب «المشوش» بمعناها المألوف ، لكنه مما يطابق طبيعته أنه إذا أراد أن ينتقى شخصية تمثل تقاليد الحرية الانجليزية راح يختار كرومويل Cromwell ، الذى كان مستبداً عسكرياً والذى يتصوره الناس فى ايرلندا على الأقل على أنه طاغية دموى . ونجده فى كل اكتشافاته عقلاً دقيقاً حساساً يباشر عمله بغير تلك الصرامة التى تنشأ من التدريب الفلسفى أو البراعة القادرة التى تنجم عن الانغماس فى الشئون العملية . ونجد الناقد الشاب الدقيق الحاد الذكاء قد توارى فى الحجب المتحمس المتعدد القدرات . ويكاد المرء أن يرى السيد مارى كنموذج للنقاد الذين تحفهم مخاطر المغالاة فى التفكير أو على الأقل نقاد التفكير الكثير المطلق بلا حدود .

أما السير هيربرت ريد Sir Herbet Read فنجدته مثل السيد مارى شديد الانشغال بالأفكار العامة ، لكنه بوجه عام يتناول الأفكار بقليل من طلاوة الواعظ وكثير من لمسة المحترف . ولقد ظل دائماً اهتمامه الرئيسى كناقد أقل حماساً من حيث تعبيره عن المزايا النوعية للعمل الفنى أو الأدبى كما يجده وأكثر اهتماماً من حيث اختياره لاطار الأفكار الذى يتيح الظهور

للمحركة الأدبية العامة . وان كتابه عن «وردز وورث» Wordsworth هو على سبيل المثال ممتاز من ناحيتين ، من ناحية تناوله للتاريخ الشخصي «لوردز وورث» — بما فيه ردود فعله حيال الثورة الفرنسية وشأنه مع «أنيت فييون» Anette Vallon — وعن تتبعه لمصادر فكر وردز وورث ممثلاً في فيلسوف مثل «هارتلى» Hartley ، ولا يجد المرء في هذا الكتاب التعليقات على القصائد الفردية . وبصورة مشابهة فان مقاله الشهير «الدفاع عن شيلي» Shelly ، الموجه ضد الإجحاف الذى عانى منه ذاك الشاعر على يد أرنولد ولبيوت إنما يتضمن فحصاً قائماً على أساس من أحدث اكتشافات علم النفس الحديث ، ويبين هذا المقال بصورة مقنعة أن شيلي كان من نوع الشخصية التى كان يكتب عنها نوع الشعر الذى كتبه . والمقال لا يجيب اجابة حقيقية عن قضية أولئك الذين لا يزالون يجدون أنفسهم عاجزين عن حب الشخصية أو الشعر .

ويتمتع السير هيربرت باهتمام اكبر بكثير من اهتمام أى من النقاد الذين سبق ذكرهم في الجماعات أو الحركات أو الاتجاهات . ومن الممكن أن يكون في نقده قليل من الأيديولوجيا الحديثة ابتداء من الماركسية إلى السريالية ومن السريالية إلى الوجودية ، والتي لم يكشف في أى منها جوانب قيمة إيجابية وجدانية ، وذلك بشكل مماثل مع جميع مدارس الرسم من التجريدية البحتة إلى التعبيرية الألمانية . ويعد السير هيربرت في الواقع ناقداً فلسفياً بشكل جوهري بما حباه الله من مقدرة على ادراك الافكار الرائدة . لكننا حيث نجد فلاسفة عظاماً من أمثال ديكارت Descartes وسبينوزا Spinoza يسعون إلى بناء عوالمهم من أفكار رائدة قليلة بقدر المستطاع لاعتقادهم أن جمال النظام الفلسفى يتوقف على اختصاره ، نجد السير هيربرت بكرمه الأصيل الواسع المدى يسعى إلى الترحيب بأكثر عدد مستطاع من الأفكار الرائدة . ان قوة الحفظ الشاملة المرنة التى تميز بها السير هيربرت تجرد أسلوبه الجلى بدرجة ما من المذاق الشخصى ، وهو أسلوب بالنسبة لكثير منا يعد وسيطاً شفيفاً بشكل رئيسى نستطيع من خلاله أن ندرك أحدث الأفكار . ولعله أيضاً في مقاله عن السريالية عندما يعادل الكلاسيكية بالطغيان ويعادل الرومانسية بالحرية ينبغي أن نلتمس العذر لرجل له مقدرة طبيعية على صنع بيان الأهداف والدافع مستمداً ذلك من حالته الخاصة وميسوراً له من الناحية البلاغية . وفي أحيان أخرى كما

تكشف مقالاته المثيرة للاعجاب عن هوبكنز Hopkins وبيجهوت Bagehot ويندا Benda وفروسار Froissort نجد السيد هيربرت بين أنه يدرك أن كلا من الرومانسية والكلاسيكية يتصف بأسوأ النعوت وأفضل الشعارات ولا يفتقر عمله نثراً كان أو شعراً إلى الانضباط والصرامة الدقيقة اللذين يتتمان إلى التراث الكلاسيكي بمعناه الأشمل . ونجد له عقلاً منظماً سواء كان هذا النظام مفروضاً أو طبيعياً ، والمناقشة الجارية كلها حول الرومانسية والكلاسيكية قد تكون بحق مناظرة حول ما إذا كان نظام الفن نظاماً مفروضاً أو طبيعياً ، وهي مناظرة تتجاهل حقيقة مؤداها أن اللوبيتات^(١) خماسية التفاعيل من بحر العميق إنما تتقاطر على الشاعر بشكل طبيعي مثلما كانت تتقاطر على روى كامبل Rny Campbell وأن الشعر الحر لباوند قد كان يتم اصطناعه وافتعاله بشكل جلي . ونحن حين نعبر في كتاباتنا بالكلمات والعبارات بقواعد نحوية منتظمة آخذين في الحسبان ماسبق لنا قراءته وماتكون عليه اللغة فما ذلك الا لأننا ندعن لنظام «مفروض» وشعراء أعظم الفترات الرومانسية مثل «كوليردج» Coleridge ، وردز وورث Wordsworth وبايرون Byron وشيلي Shelley وكيثس Keats قد عبروا عن أنفسهم بشكل «تلقائي» وأحياناً بصيغ غاية في الاتقان والاحكام . لكننا نجد السير هيربرت في أبهى تألقه كناقد عندما يتخلص من الافتراضات المسبقة المذهبية ويسلم نفسه إلى التزاهة الباهرة وصدق خواطر ذهنه .

(١) اللوبيت : مقطع شعري مؤلف من بيتين .

الفصل الرابع

تراث بلومزيرى

إذا كان من الممكن أن نتصور مجموعة النقاد الذين تناولناهم بالدرس في القسمين الأخيرين على أنهم قد أحدثوا عبر فترة طويلة ثورة ضخمة في الذوق الأدبي العام ، فإن المجموعة التي نحن بصدد دراستها الآن - مجموعة بلومزيرى وورثتهم الروحيين - من الممكن أن يطلق عليها أنها قد ظلت للعشرين أو الثلاثين عاماً الأخيرة تهيمن على كثير من التغيرات الضحلة المتعجلة للشكل الأدبي . وحتى اليوم نجد أن نبرة وأسلوب الأبحاث النقدية في المجلات الأسبوعية الأدبية الإنجليزية الكبرى مثل «السياسى الجديد» و«الأوزيرفر» أو «الصنداي تايمز» غالباً ما تكون في جوهرها «نبرة وأسلوب بلومزيرى» بالرغم من أنها ليست بأى حال على نفس مستوى الصفحات الجادة في الملحق الأدبي لمجلة التايمز . وإن هذه النبرة بطبيعة الحال لم تكن بجانب أشياء أخرى نبرة أكثر إمتاعاً من أسلوب السيد إليوت أو السيد مارى أو السير هيربرت ريد على سبيل المثال ، أنه أسلوب يتصف بالخفة والرشاقة اللتين تتواءمان بشكل ممتاز مع أغراض الكتابة الصحفية الأدبية . وهو أسلوب ليس بحاجة إلى مساحة كبيرة يتحرك فيها كما تحتاج غالباً أنماط النقد الأكثر غزارة .

وعندما يفكر الإنسان في تراث بلومزيرى يفكر أول ما يفكر في العشرينيات من القرن العشرين ، كما يفكر في مجموعة من النقاد كان من أهمهم على الأرجح فيما يتعلق بالأدب الخالص السيدة وولف والسيد فورستر Forster والمرحوم ليتون ستراتشى Lytton Strachey ، وذلك بالرغم من أن المرحوم روجر فراى Roger Fry قد أظهر لكاتب فنى مواهب نقدية أكثر عمقاً وأصالة من هؤلاء جميعاً . ومن الممكن أن ننظر إلى صحفيين أدبيين من أمثال المرحوم سير ديزموند مكارثى Sir Desmond Maccarthey

والسيد ريموند مورنيمر Mr. Raymond Mortimer على أنهم أعضاء خارج نطاق هذه المجموعة ، وفي جيل الشباب نجد أن هذا التراث قد اضطلع بمسئولية استمراره السيد سيريل كوننولي Mr Cyril Connolly أما السيد بريتش Mr. Pritchett والسيد إدوين موير Mr. Edwin Muir فهما ناقدان وكاتبان من كتاب النقد الأدبي ، مختلفان كل الاختلاف بارزان بين الشخصيات الرائدة في الصحافة الأدبية الإنجليزية بفضل عدم انتباههما لتراث بلومزيرى . لكن قد يتعين علينا قبل أن نتناول أسماء يعينها أن نحاول وصف ذلك التراث إن لم نحاول تحديده بعامة عامة .

لقد تعرض تراث بلومزيرى إلى النقد من قبل وجهتى نظر جليتين من وجهة نظر أصحاب الثقافة المحدودة المتشددتين ، ومن وجهة نظر أصحاب الثقافة الرفيعة المحافظين الواقعيين الصارمين . ونجد في الأحاديث العامة في محافل الصالونات على سبيل المثال ، نجد نعت كلمة «بلومزيرى» مازال يوحى بشيء أشبه بالطنطنة فوق رأس الإنسان البسيط وذلك بالرغم من أن محافل بلومزيرى الأدبية العتيقة والريثة المهلهلة منذ الحرب لم تعد مركزاً لأى كتاب لهم ثراء ونجاح واستقلال السيدة وولف وأصدقائها . ومن ناحية أخرى فإن موقف لوارنس حين تعرفه على اللورد كينيس Lord Keynes وحلقته في جامعة كمبريدج لم يكن موقفاً مختلفاً اختلافاً عميقاً ، وكان كينيس على نحو من الأنحاء المحور الأخلاقى للاتجاه الحيوى المتعالى ، اتجاه بلومزيرى في العشرينات من القرن العشرين . لقد وجد فيهم براعة عدوانية عقيمة ، وجد فيهم ما كان كينيس يعيد وصفه المرة بعد المرة على أنه النبوة الهشة المتداعية . لقد أشرت حين معالجتي لروايات السيدة وولف والسيد فورستر إلى الاتجاه الفلسفى العام لهذه الجماعة ، وبشكل من الاشكال وبتعبير بسيط حال من الزخرف بحق نقول لقد كانوا من الطبقة فوق المتوسطة المتأخرة من اللأدريين الفيكثوريين ، يحررون أنفسهم بوعى من المذهب التطهرى الفيكثورى . وعلى مستوى من الوعى رفضوا العقيدة الدينية التقليدية والمعايير الأخلاقية المصطلح عليها ، لكن وبشكل من الاشكال أيضاً وبتعبير بسيط مرة أخرى نقول لقد كان من المأمون لهم أن يتخلوا هذا المسلك إذ إنهم ورثوا الذوق اللائق الغريزى بل والروح العامة المتحمسة المنضبطة التى تتسم بها طبقتهم أو على الأقل ذلك هو ما ينطبق على وضع اللورد كينيس . واستطاعوا من الناحيتين الأخلاقية والمالية أن يعيشوا

على فوائد واقتهم من رأساهم الموروث . لقد اتخذ لورانس موقفاً مضاداً لهم إذ إنه أدرك أن عليه أن يجمع رأساه الأدبي لصالحه . ولم يستطع أن يخلع ثوب الوقار كما فعلوا أو على الأقل أن يكون غير وقور على شاكلتهم . وشعر لورانس بحاجة ملحة إلى نوع من الدين بينما لم يستطيعوا هم أن يمارسوا هذا الشعور . وغاب عنه أن مابهره لديهم على أنه تميز ماكر تافه بشأن السلوك إنما ينبثق من نوع من أنواع الدين اللاواعي أيضاً .

لقد كان الدين لديه هو دين الحياة الطيبة مستمداً من مور Moore دين الحياة الطيبة باعتبارها مؤلفة من علاقات الود والسرور وإن كانت علاقات شخصية مميزة ، حياة عمادها التمتع بالجمال الطبيعي وأعمال الفن ، وكل شيء عدا ذلك إما أن يكون وهماً مثل الدين بمعناه الأرثوذكسي الأكثر تشدداً أو أن يكون مشكلاً آلياً مثل الاقتصاد والسياسة . وربما كان من العسير على المشاهد الخارجي أن يميز بين دين الحياة الطيبة هذا وبين مذهب المتعة الخالصة المرضية ، ولعل الإحساس الذي تمتعت به جماعة بلومزيرى ، إحساسهم بأنهم جماعة متميزة ليس هناك جماعة غيرها ، قد شجعهم على اتخاذ شكل من أشكال التواضع الساخر الوقح كأسلوب معتاد المخاطبة الخارجي على نهجهم . ومن ناحية أخرى فإن إحساسهم بالكتابة لمجموعة صغيرة تحسن التقدير وتذكر أهدافهم دون جهد كبير راح يضاف على أعمالهم حسناً وسلاسة . أما السيدة وولف ، وليتون ستراتشى أبرز ناقلين أدبيين لهذه المجموعة فلم يكن لديهما الذوق اللازم للدراسة الدقيقة للنصوص الأدبية ولا الأهلية لوضع نظريات عامة على درجة كبيرة من العمق . وعلى النقيض من بعض الكتاب الأكثر عمقاً والأقل إشراقاً استطاعا على أية حال أن يعبرا عن متعهما واستخدم كل منهما مواهبه النثرية داخل المقال النقدي ليعيد خلق الشخصية والمنظر والجو . ومن مقالاتها نتذكر تصوير الشخصيات أكثر مما نتذكر الأحكام النقدية . وقد أحسنت السيدة وولف إلقاء الضوء والظل والإيجاء بالجو والبيئة ، أما ستراتشى فقد أجاد تصوير الخطوط الرئيسية المحددة الواضحة حتى إنه كاد أن يكون مصوراً كاريكاتيرياً .

ونجد ستراتشى على أية حال في أسوأ حالاته عندما ينخرط بشكل كامل في تصوير كاريكاتيرى ، متهمك في مبالغة وتبسيط سخيفين بغية المبالغة

والتبسيط لا غير محاكياً في سخرية أسلوبه الأفضل . وتوضح محاضرته عن بوب Pope على سبيل المثال كل شيء على وجه التقريب في أسلوب تناول بلومزبيرى ، هذا الأسلوب الذى يستثير القارئ بشكل يختلف عن لورانس ود. ليفيز ، كما يختلف عن مسلك الإنسان البسيط في حاته ، أما الكسندر بوب Alexander Pope الشاعر الشقى العظيم ذو المقدرة الفائقة على النفوذ والحب بإحساس عميق معقد بكل أيام حياته فقد صورته ستراتشى كاريكاتيراً أشبه بقرد خبيث يصبوب رصاصاً ساخناً من نافذة على المارة العابرين ، ويفترض أننا نصاب بالذعر عند مشاهدته صورته المقيته ونقول : «كم هى ممتعة» ! وعلاوة على ذلك فإن كل دقائق فن بوب اللغوى فى حدود أداته التى تشبه قيوداً محكمة يرسف فيها كل يوم والتى قد قيدته ورفعته فى وقت واحد قد هبط بها ستراتشى إلى مجرد حركة آلية للأداة ذاتها : واختصرها إلى الدوبيت البطولى عندما يشتمل هذا الدوبيت على جمل أربع مقسمة إلى اثنين من الطباق . وطبيعى أن لهذه الدوبيتات استخدامات خاصة فهى تحكم قبضتها على الفقرة ، ولو أن دوبيتات بوب من هذا النوع فسوف تكون النتيجة ، وهى ليست كذلك ، رتيبة بشكل لا يمتثل ، وبالإضافة إلى ذلك فإن أى شخص يتجشم قليلاً من العناء بوسعة الإتيان بدوبيتات قليلة من هذا النوع . والذى يثير السخط هو أن ستراتشى طوال محاضرته بصر على عظمة بوب ، ومع ذلك يدعنا نفترض أن المكونات الأساسية لتلك العظمة هى مكر تافه يتصف به الموقف وبراعة آلية فى نظم الشعر . وليس هذا بكاف لتقدير بوب بيد أنه من غير المنصف أن نحكم على ستراتشى كناقد متخلفين هذه الهفوات أساساً لحكمنا . وكان قادراً على الحديث عن الأدب الفرنسى بصفة خاصة بمعرفة وتذوق ، فلم يكتب أحد عن فولتير Voltaire أفضل مما كتبه هو ، وإن قاضياً متميزاً مثل جيد Gide . قد وجد خصائص رائعة فى مقاله عن راسين Racine ، ذلك بالرغم من أنه قد شعر أن بمقدور ستراتشى أن يختار استشاداته بصورة أفضل من ذلك . ويكاد هذا المقال أن يكون بكل تأكيد أول مقال فى لغتنا يجعل القارئ العام مدركاً أن راسين كان شاعراً عظيماً . وبصورة أشمل نقول إذا كانت هناك أمور يبدو ستراتشى حيالها ضحلاً أجوف فهناك أيضاً قيم حقيقية من قيم الحرية بصفة عامة ، وهناك كذلك صدق فكرى وحركة عقلية حرة قد جلت من نفسه محلاً أدنى ما يكون إلى القلب . فهو كاتب ثابت المبدأ .

وتعد مقالات السيد فورستر النقدية العفوية وكتابه المختصر عن الرواية الجانب الأصغر من أعماله . وتتسم هذه الكتابات ببساطة وسحر أكثر من كل كتاباته ، إلا أنه بوسعنا أن نلمس القيود التي يفرضها اتجاه بلومزيرى في رفضه لرواية يوليسس Ulysses لجويس Joyce وفي قبوله لقصائد إليوت المبكرة انطلاقاً من وجهة نظر محدودة التحضر بشكل كبير مستنداً على نفس الأسس التي تقوم عليها روايات فيربانك Firbank باعتبارها أدباً هروبياً مستقلاً مستساغاً واطلاقاً للصوت الخاص في أوقات الحرب العvisية . وبشكل مماثل فإن كلا من «الأرض الخراب» و«يوليسس» هذا الإبداع الذي يفوق أعمال السيدة وولف فخامة وروعة ، كان بالنسبة إليها من الأعمال المسهمة بشكل رئيسى باعتباره توضيحاً للاتجاه نحو كتابة الشذور المتناثرة في الأدب الحديث . وقد نقول ان كلا من السيدة وولف والسيد فورستر باعتبار كلا منهما ناقداً تتجلى قدراتهما عندما يتناولان شخصيات لهم أحجام متواضعة ، فالسيدة وولف في الواقع تستطيع أن تستقطر عملاً فنياً متواضعاً من كتب ليست من أعمال الفن شيء مثل المذكرات القديمة والرسائل القديمة أو السير المشتتة المحشوة باللغو مثل السيرة التي كتبها كابتن جيسيه Captain Jesse «حياة بروميل» Life of Brummell . لقد كرهت جماعة بلومزيرى كل ماهو جلى رزين ومن العسير تناول الشخصيات الأدبية الكبيرة من أمثال هوميروس Homer أو ميلتون أو شكسبير أو دانتي أو تولستوى دون التكرار باجلال لقدر كبير مما ذكره كثير من الشخصيات العظيمة سلفاً . لقد أتاحت الشخصيات الأصغر لكتاب من أمثال ستراتشى والسيدة وولف والسيد فورستر مجالاً أفضل للفتنة وروح الفكاهة لديهم ، ومجالاً لقدرتهم على الإلهام الذاق الخفى . وما كانوا يكتبون على أية حال للجامعيين ولا للاماتذة وإنما كانوا يكتبون. لمن كانوا على شاكلتهم من شرفاء البشر ، ومن الحقم والتفاهة أن نلومهم على فشلهم في الاضطلاع بنوع آخر من المهام النقدية لم يحاولوا أن يخوضوا غمارها .

إن الذى قدموه بحق تمثل في حوار حول الأدب ، حوار حى جلى رفيع الثقافة يتسم بالخلابة والطلاوة : ولم يقدموا معالجة أكاديمية صحيحة أو خطوطاً جديدة للبحث . وإلى ذلك يرجع السبب في أن معالجتهم التي امتدت بشكل أشمل وأرق قد تواءمت مع أغراض الصحافة الأدبية .

كان السير ديزموند مكارثي Sir Desmond Maccarthy يشبه السيد فورستر Mr. Forster من حيث سلامة المحادثة التي تتسم بها نبرته ، ويقف تكلفاً عن السيدة وولف ، وهو أقل من ليتون ستراتشي تصنعاً وتكلفاً . ولم يكن بمقدوره أن يكتب عن أى موضوع ابتداء من جورج ميريدس George Meredith حتى مباراة ملاكمة دون أن يضيف على هذا الموضوع سحراً وجمالاً ، ولم يكن هذا السحر بالأمر المفروض المتكلف . ومرة أخرى نقول عندما يتناول تصوير شخصيات مثل صمويل باتلر Samuel Butler أو اللورد أسكيس Lord Asquith نجد أن هذه الشخصيات بصفة عامة أكثر ثباتاً وجلاءً في الذاكرة من أحكامه الأدبية الخاصة . ولعل السيد ريموند مورتيمر هو الذى يحظى بطابع السير ديمومونت دون جميع الصحفيين الأدبيين الذين يكتبون الآن ، فله نفس السحر ونفس جو الثقة المقنعة الهادئة ونفس المقدرة على قول الكثير في حيز مختصر دون أن يبدو متعجلاً أو تبدو سطره شديدة الازدحام . ويبدو أن السيد مورتيمر ليس لديه رغبة كبيرة في إنتاج الكتب وهو في ذلك شبيه السير ديمومونت الذى نشر هذه المجلدات من المقالات المختارة منفذاً ذلك نزولاً على رغبة أصدقائه بشكل أساسي . ومجلده الوحيد المحتوى على مقتطفات مختارة «قناة سفينة البريد» مجلد ممتع وإن كان ضئيلاً .

أما سيريل كونالى Cyril Connally فيقع كناقذ في موقع وسط بين اتجاه بلومزيرى وبين اتجاه الكتاب الواعين اجتماعياً من الشباب في الثلاثينيات من القرن العشرين . وكتابه «أعداء الوعد» والذى هو ترجمة ذاتية إلى حد ما ، فيتناول بشكل جلى مخاطر الكتاب الشباب طلاب التجارة والسعى خلف الحديد والزواج والبوهيمية والعمل المبذل : ومجلده الذى يحتوى على مقالات نقدية والمسماة «الملعب المدان» يتسم بكأبة مريرة ومزج صبيانى وهما صفتان في الجمع بينهما سمة خاصة من سماته ، وإن بعضاً من أفضل نقله قد كتب في شكل محاكاة ساخرة وسيرة ذاتية مطابقة للسير المكتوبة بعد فترات التخرج ، أو في شكل من أشكال نثر السيد ألدوس هكسلى Mr Aldous Huxley المقعم بالحياة والمثير للجنس بشكل رقيق ، متسماً بتأملات سيريل كونالى في الصوفية ومزوداً بمقتطفات من قراءاته الواسعة في دائرة المعارف البريطانية . وكتاب السيد كونالى ذو العبارات القصيرة والفقرات الموجزة والاستشهادات المختصرة والمعنونة «القبر المضطرب»

يكشف أكثر مما تكشف مقالاته النقدية المتشددة عن ذوقه السليم وسعة قراءته للكتاب الأخلاقيين الفرنسيين العظماء وشعراء اللاتينية العظماء بوجه خاص . وهو أيضا كتاب أمين بصورة مذهشة ، وصورة مؤثرة لمزاجه النفسى ، ولعله يعد فى عصرنا من أعظم الكتب قراءة ونحن على الفراش . لكنه يبين انهيار دين الحياة الطيبة وتدهوره إلى ما يكاد أن يكون متعة محزنة مفعمة بالتدوم . ومن الملاحظ أنه قد يكون من المستحيل أن نجد فى عمل السيد كوناى كما أنه من المستحيل بوجه عام أن نجد فى جماعة بلومزيرى مقالا جيدا بحق عن كاتب عظيم بحق (وذلك باستثناء مقال حاد الذكاء عن هاوسمان Housman هذا الذى يكاد ألا يمثل العظمة بالمعنى الذى أرمى إليه) .

هل انتهى بلومزيرى إلى نهاية جامدة إذن وكما يشير بذلك كتاب «القلب المضطرب» انتهى إلى شيء أشبه بالشفقة الذاتية أو التبجيل الذاتى ؟ إن مزاج السيد كوناى النزاع إلى النزال وصدقه النافذ مع نفسه أمور تجعله فى الواقع كاتباً ملهماً أكثر مما يوحى به مثل هذا النقد . وهو مثل الكتاب الأوائل فى مدرسة بلومزيرى يشعر أن على عاتقه مجموعة معقدة من الواجبات نحو قرائه تشمل واجب دوام إمتاعهم . ولم يكن لمجلته «الأفق» مجال ثقافى واسع فحسب ، وإنما كانت مقروءة بشكل ثابت حتى فى رحلة قطار طويلة مضنية ، مقروءة بشكل أكثر مما كانت تحظى به معظم المجلات من هذا النوع ، حتى إن هؤلاء الكتاب الشبان الذين وقفوا موقفاً مضاداً له بشكل عنيف قد يبدو أنهم ظلوا يطالبون ما بين أشياء أخرى بحق يحول لهم أن يكونوا مصادر إزعاج . ومهما يكن من الأمر فإن بعض الأدب الجاد العظيم به شيء من الملل والسأم ونجد ذلك على سبيل المثال فى أجزاء من أدب تولستوى وجورج إليوت ووردز وورث والتر سكوت . إن صفة الإمتاع من الممكن أن تكتسب أحياناً بثمن باهظ . ومن المحتمل أن يعود القراء إلى جماعة بلومزيرى سعياً إلى دهائهم وطلباً لسلاستهم وابتغاء سحرهم . ومع ذلك فقد يشعرون أن تناول مدرسة بلومزيرى للأدب لا يقدم ولا يستطيع أن يقدم إلينا نقداً من أعظم أنواع النقد طموحاً وتطلعاً مثل النظرية والمنهج وإيضاح التركيب والبناء وطرح قضايا جوهرية حول قيم الحياة . والمجموعة الثانية للنقاد التى نؤكد أن ننظر أمرها أولئك النقاد أتباع مدرسة كمبريدج

وهم كثيراً ما يفتقرون إلى الدهاء والسلاسة والسحر . ومن بينهم د. ليفيز
الذى يعد واحداً من أميز الشخصيات والذي يكتب نثراً ملتوياً ثقیلاً الوطأة
بشكل غريب وله طريقه فى إلقاء اللوم على النقاد الآخرين ، متهماً إياهم
بالفظة والجفوة . أما د. ريتشارد الناقد الآخر الرائد من مدرسة كميريدج
فبمقدوره أن يكتب عبارات لاتمحي من الذاكرة أبداً بل وفقرات طويلة ،
لكنه بصفة عامة مولع بالأمور المعقدة يذكرها مقلقاً لنفسه عن وعى وعمد
بغية السعى وراء محاسن الأسلوب السطحية . أما السيد إمبسون Mr.
Empson الناقد الثالث المهم من مدرسة كميريدج فيكتب نثراً حوارياً قوياً
بارعاً بشكل جميل ، لكنه عادة ما يذكر أموراً من الجدة والصعوبة بحيث
يقتضيك انتباهاً يتطلب جهداً مضمناً . وليس هدفنا بالضبط السلاسة
والسحر عندما نتجه إلى هؤلاء الكتاب الثلاثة لكننا نتجه إليهم طلباً لأمر ما
ربما لم تقدمه لنا بوجه عام مدرسة بلومزيرى ذاك هو الفكر الخلاق
الأصيل .

الفصل الخامس

اتجاه كمبريدج الجديد

ولقد كان لمدرسة بلومزبري نفسها جذورها الأخلاقية في كمبريدج ، لكننا نفكر في مدرسة أحدث ونفكر في د. ليفيز ود. ريتشارد وفي أتباعهما من أمثال السيد إمسون وذلك عندما نتحدث الآن عن اتجاه كمبريدج في النقد . وجامعة أكسفورد إحدى أعظم الجامعات الانجليزية كانت دائماً موطناً لاتجاه التورين^(١) ، وكانت جامعة كمبريدج موئلاً لاتجاه الهوغين^(٢) ، وفي مجال الفلسفة كانت جامعة أكسفورد بصفة عامة موئلاً للفكر والتأمل (كما تمثل ذلك في الهيجليين الجلد المثلثين من جامعة أكسفورد في القرن الماضي) كما كانت جامعة كمبريدج مستقراً للتحليل (وتمثل ذلك في سيدچويك Sidgewick ومور Moor) . ومن ثم فنحن نجد لجامعة أكسفورد في القرن التاسع عشر ارتباطاً بالانجليكانية الرفيعة للإنسان الجديد أولاً ، ثم ارتباطاً بالهيجلية الجديدة لبرادلي . أما ارتباطات جامعة كمبريدج فتكاد أن تكون ارتباطاً بالمسيحية الإنجيلية أولاً ، ثم بالادرية (ليسلي استيفن Leslie Stephen) والمعالجة التحليلية لعلم الأخلاق لسيدچويك . وقد يكون لهذه الاختلافات الكبيرة علاقة من نوع ما بالحقائق التي تؤكد أنه كان للأدب اليوناني واللاتيني مكان جوهري بشكل تقليدي في دراسات جامعة أكسفورد ، وكان لعلم الرياضة نفس المكانة في دراسات جامعة كمبريدج . وكانت أكسفورد مستقراً للقصيدة والخيال والقضايا المفقودة ، وكانت كمبريدج موئلاً للشك الصريح وعلم السياسة ذي الذوق السليم والجدال الجاف . وكانت أكسفورد بشكل تقليدي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة الحضر وسياسات لندن المعلنة وبالحياة الحديثة

(١) التورين : أعضاء حزب بريطاني مؤيد للسلطة الملكية ومقاوم للتغير والاصلاح عرف «بمذهب المحافظين»

(٢) الهوغين : أعضاء حزب بريطاني مؤيد للاصلاح عرف «بمذهب الاحرار»

المتحضرة ، أما كمبريدج فقد كانت أقرب إلى عالم قائم بذاته . ومع ذلك وبشكل ظاهر التناقض وبالرغم من هذه الحقائق أو بسببها ظلت كمبريدج بشكل تقليدى أكثر من أكسفورد دار الحضانة التى ترعى الشعراء الانجليز : ميلتون وجراى Gray ووردزورث دون ذكر أسماء أخرى . إن الاهتمام التقليدى بالشعر فى كمبريدج فى عصرنا وهيبة المنهج العلمى لكمبريدج واللا أدريّة والخروج عن السنن المعهودة (أو اللامبالاة المتغطرة بالسنن الجارية) وقدرًا من الجدل التطهرى فى جو هذا المكان قد اجتمع ذلك كله ليجعل من هذه المدينة موئلا للمستحدثات فى مجال المنهج النقدى .

وكان د. ريتشاردز الأستاذ بجامعة كمبريدج وصاحب الدربة الخيرة فى مجال علم النفس والاهتمام الخاص باللغة باعتبارها نظاماً للتعبير الوجدانى أول من أصبح فى أوائل العشرينات من القرن العشرين مولعاً بذلك الضوء الذى استطاع أن يلقه على طبيعة الشعر ، هذا الضوء الذى اتسم بالمعالجة العلمية الدقيقة . ولقد كان مولعاً بمسألتين على وجه الخصوص أولاً : ما هى علاقة أنواع الشعر الخبرى كما يبدو بأنواع الخبر الذى يؤمن طالب اللغة العلمى بصدقه أو احتمال صحته ؟ ثانياً : ما هو بالضبط الفرق بين القصيدة الجيدة والقصيدة الرديئة بلغة ما يحدث لنا عند قراءتها وليس بلغة القصيدة نفسها ؟ وكانت اجابته على السؤال الثانى أكثر فكراً وتأملاً من إجابته على السؤال الأول . فقد ارتكزت هذه الاجابة على فكرة التكوين النفسى الإنسانى باعتبارها نظاماً ذاتى التوازن متحرراً على نحو ملائم ، نظاماً للدوافع يسعى إلى اشباع أكبر عدد ممكن منطقياً من هذه الدوافع المتصارعة . (ويتكون « الدافع » من نوع الاستجابة إلى المثير الذى يتحول بذاته أخيراً إلى فعل ظاهر) ويعد التوازن المشبع للدوافع واحداً من الأمور التى تتيح التفاعل لأكبر عدد ممكن وهكذا يحقق هذا التوازن احساساً بالسعادة والخير ، بينما يترك النفس فى ذات الوقت فى حالة مرنة طليقة مهيئة للاستجابة إلى المواقف الجديدة والتوازن غير المشبع للدوافع يؤدى على المدى البعيد ، وبسبب نوع من تعطيل النشاط الآلى فى بعض المراحل ، إلى الاحساس بالتعاسة والشقاء والفشل فى الاستجابة ، إلا ما كان عبر قنوات معتادة معينة . إن القصيدة الجيدة إنما تساعد على إحداث توازن مشبع أو هى التى تستحضر موقفاً مرضياً — موقفاً ليس بالضرورة حىال أى شىء أو مرتبطاً بأى معتقدات تتصل بالعالم الخارجى

ويميل د. ريتشاردز في الواقع إلى الاعتقاد بأن الكون الخارجى محايد لا دور له من الناحية الاخلاقية وهو فى ذلك إنما يعتقد اعتقاد العالم المتمرس ، وهو بذلك لم يكن مادياً بالمعنى المألوف ولم يكن كذلك مثالياً ، أو مؤمناً موحداً . وكانت مشكلته تتمثل فى كيفية الاحتفاظ بالحالات « الحرة » للكائن البشرى عندما تفقد هذه الحالات مقدساتها التقليدية والدينية والغيبية ، ولم يقبل فكرة مور فى معالجة فكرة « الخير » ذاتها باعتبارها المطلق الأخير المتعذر تحديده والذي لا علاقة له بالطبيعة . ولعل الأمر كذلك إلا أن دور العالم النفسانى القادر على الاتقان يتمثل فى أن يصف بلغة عامة جامدة علمية من حيث المبدأ على الأقل أنواع توازن الدوافع فى النفس التى يشعر هو نفسه ويشعر الناس معه بصفة عامة أنها دوافع خيرة ، أو أنها مجرد دوافع مشبعة ، ولن يكون هذا الاشباع الذى تميز بميزة إيجابية بعيدة ، ميزة تؤدي إلى أن يتهيا الانسان للتكيف . وصعوبة النظرية التى اكتشفها د. ريتشاردز عندما اختبر استجابات الجامعيين إلى الشعر هى أنها تتطلب قدراً كبيراً من تدريب القارئ المتوسط حتى يستميله إلى استدعاء هذا « الموقف المشبع » وكذلك الاعتراف به عند استدعائه (بحيث يوجه انتباهاً طليقاً إلى الشعر ، ويقرؤه بذكاء موجه توجيهاً صحيحاً واحساس حر يتصف باليقظة والتأهب) . إن أول تأثير للفن الجيد على أولئك الذين اعتادوا على الفن التجارى كما هو معروف لدى الجميع لا يحقق لهم فى الواقع اشباعاً وإنما يجعلهم يشعرون بعدم الراحة والارتياح . والجامعيون الذين يسجل د. ريتشاردز استجاباتهم فى كتابه « النقد التطبيقي » لم يكونوا على هذا المستوى تماماً فلم تكن لديهم عداوة غريزية للشعر فى ضوء هذا المعنى ، لكنهم ألقوا فى قراءتهم مكتسباتهم المحلية واستجاباتهم المخترنة . وكثير من القراء فى الواقع ليسوا قادرين بشكل كاف على استبعاد الابعاء التعسفية والخواطر الغريبة وليس لديهم الانضباط الذاتى بحيث يستطيعون تقديم مجرد تلخيص منظم عما تدور حوله أى قصيدة معقدة تعقيداً محدوداً .

لكن عما تدور القصيدة ؟ وهنا يترك د. ريتشاردز مجال علم النفس متجهاً إلى مجال اللغة باعتبارها وسيلة التواصل الوجدانى . ويلاحظ د. ريتشاردز أن كثيراً من علماء الرياضيات يجدون من المحال قراءة الشعر إذ إن

نوع الأخبار التي يأتي بها الشاعر لا تنطوي على معنى ، ويشعر د. ريتشاردز نفسه شعوراً مؤكداً بأن الشعر لا ينطوي على معنى مثلما ينطوي النثر العلمي . ومع ذلك فبوسعنا أن نقرأ قصائد الشعر بصورة مجدية لا من أجل ما تقدمه إلينا ولا من أجل معنى مجرد تتركه هذه القصائد خلفها ، ولا من أجل رسالة ما ، بقدر ما نقرأ هذه القصائد لما تقوم به نيابة عنا . إن لغة الشعر لغة عاطفية وهي لا تستهدف وصفاً للأوضاع الجارية وطرح أساليب عملية للتعامل مع هذه الأوضاع وإنما تستهدف إثارة واستدعاء مواقف معقدة . وتعد قيمة هذه المواقف بالنسبة إلينا أمراً منعزلاً تماماً عن أية معتقدات للشاعر تتعلق بالإله أو الكون قد تتصل بها هذه المعتقدات . ويشعر د. ريتشاردز في ضوء القاعدة الوضعية لفلسفته أن غالبية العقائد التي قد يعتنقها الشعراء قد تكون عقائد زائفة ، ويمتدح السيد إليوت على إتيانه في « الأرض الخراب » بقصيدة خالصة في ظاهرها من أى نوع من القصائد . ويرى د. ريتشاردز أن اللاهوت والأساطير وأنظمة ما وراء الطبيعة والقصص الخرافية (والإله والآلهة البيضاء والقدر والساحرة المتكئة على عصاهما) يرى أن كل هذا هو بشكل مماثل اسقاطات مجازية لحالة العقل . إن الجنة والجحيم كامنان داخل ذواتنا وهما بشكل واقعي منبثان تحت سطح أجسادنا الفانية . بيد أنه ورغم ذلك كله لا ينبغي أن ترفض الأفكار القديمة باعتبارها معوقات غير علمية ، فهي الممتلكات الخاصة للشاعر ، إنها الأشياء التي اعتاد أن يأتي بها ولا يستطيع العالم أن يأتي بمثلها . وقد يكون بوسع العالم أن يقول أقرأ حقيقة عامة ، حقيقة طالما تجرى في سياق حول الكون لكنها لا تنطوي على قيمة عاطفية . إن أوضاعنا العاطفية الداخلية التي لا نستطيع أن نحول دون اتصالها بالكون الخارجى هي من ناحية أخرى لها قيمة في ذاتها — سواء كانت ثرية متسقة أو مشوشة محبطة . والشعر بما يحدثه من اتصال وهمي بين هذه الأوضاع النفسية الذاتية وبين طبيعة الكون ، يستطيع أن يساعد على أن يُولد فينا نوع من الأوضاع الذاتية ذات القيمة الرفيعة التي بدأ الشاعر بها قصيدته ، وإن ثمن ذلك باهظ ، ثمن يتمثل في تعليق انكارنا أو خداعنا الخيالي العابر لأنفسنا . وعلينا أن نتعلم حب وتقدير ما يستطيع الشعر أن يصنعه لنا ، وذلك عندما لا نصبح منتظرين من الشاعر أن يقدم إلينا تعميمات سليمة أو حقائق صحيحة ، باستثناء لحظة قراءتنا لهذا النوع من الشعر . وطبعاً أن القمر

لم يُقبل يوماً إنديميون Endymion لكن فيم يعنينا ذلك ؟ وهكذا يرى د. ريتشاردز أن الشعر هو إلى حد ما بديل عن الدين في إثارة حالات مرضية من حالات العقل لا تتصل بمبادئ العقيدة ، وإنما تتصل بممارسة الدين ، وذلك دون أن يربط هذه الحالات بالأفكار المضللة عن طبيعة الكون كما يصنع الدين أو من الممكن أن يصنع .

وهناك انتقادات واضحة توجه إلى كل من نظرية القصيدة الجيدة باعتبارها محدثة للتوازن المرضى للدوافع وإلى نظرية اللغة الشعرية باعتبارها لغة عاطفية بشكل رئيسي وأساسى . أما النقد الأعظم جلاء والموجه إلى نظرية الدوافع فهو لا يزيد عن كونه نقداً بارعاً ، إلا أنه ليس هناك حتى الآن طريقة لاختبار ما إذا كان هذا النقد حقيقياً صحيحاً . وقد يكون لدى عدد لا نهائى تقريباً من الدوافع في كل لحظة من لحظات حياتى . وقد أتعرض إلى آلاف المنبهات باللغة الصغر ، وقد أراقب أو أهيمن على آلاف الاستجابات الطفيفة اللاواعية نحو هذه المنبهات . والأمر الذى يبدو مقبولاً قريباً إلى العقل هو أن القصائد الجيدة قد تحدث توازناً مرضياً للدوافع فى القارئ السليم . ومهما يكن من الأمر فلا يبدو أن هناك طريقة نستطيع بها أن نؤكد لأنفسنا أن تلك القصائد تصنع ذلك . وليس بوسعنا أن نخص دوافعنا أو نرجح هذه الدوافع بعضها على البعض الآخر . فلو أن قصيدة تروق لنا فربما يكون ذلك لأننا آنذاك مستسلمون لاستجابات مخترنة خاملة ، بل مستسلمون لعادات فاسدة (ان تذوق بعض أنواع الشعر ، ولعله شعر فبرلين Verlaine مثلاً ، قد يكون مثل تذوق المسكرات ، وإن تذوق أنواع أخرى من الشعر مثل شعر كيلنج Kipling الأقل أشبه بتذوق خمور خالصة صرفة) . ومن ناحية أخرى فلو أن القصيدة تشقىنا أو تحيرنا بسبب بعض العادات المحلية المكتسبة فقد نكون ببساطة آنذاك قد أخفقنا فى فهمها والإلمام بها إلماماً صحيحاً . وعندما نكون فى شك محقق من أمر قصيدة ما فتحن على الأقل نراجع استجاباتنا بفحص القصيدة فحصاً أكثر وعياً ودقة لا أن نراجع القصيدة بفحص استجاباتنا . وصحيح بطبيعة الحال كما يشير إلى ذلك د. ريتشاردز أننا لسنا قادرين على فحص القصيدة بذاتها ، وإنما كل الذى نستطيعه هو فحص هذه المرحلة من مراحل نفوسنا أثناء قراءة القصيدة . ومهما يكن من الأمر فقد يظل من

الصحيح أننا عندما نحار ، فإن الانتباه إلى التركيب والوزن والتطبيق الملائم لكلمات بعينها في القصيدة تقلق بالنا ، وقد يكون الانتباه إلى قصائد أخرى من نوع مماثل هو دائماً انتباه أكثر جدوى من انتباه يركز على حالتنا الخاصة . فإن حالتنا الخاصة تحتوى دائماً على كثير مما هو غريب لا علاقة له بالأمر .

وإن مسألة الطبيعة العاطفية الأساسية للغة الشعرية لمسألة أكثر تعقيداً . ويبدو أن د. ريتشاردز يميز بين الرأى العلمى للعالم وهو المعرفة وبين الآراء الدينية الأسطورية المختلفة أو الآراء الغيبية ، تلك التى قد تكون لها قيمة كبيرة باعتبارها استعارات تعبر عن حقائق مبهمة عن أنفسنا والتى ليست هى معرفة وإنما هى عقيدة وإيمان (والنظر إليها كقصيدة حقيقية واقعة قد تكون زائفة ووهمية) . بيد أن هناك نوعاً من الفلسفة مثل فلسفة هيوم Hume وسانتايانا Santayana ينبغى أن تقوم فيها المعرفة العلمية نفسها على أساس من الإيمان ، (الإيمان الحيوانى) بوجود الكون الخارجى ، ولا نستطيع منطقياً أن نبرهن أن الكون موجود أو حتى أن أجسادنا موجودة . فقد تكون الحياة كما وصفها بسكال Pascal حلماً هو إلى حد ما أقل تناقضاً واضطراباً . ولا نستطيع بكل تأكيد ولأغراض عملية أن نمنع أنفسنا من الإيمان بحقيقة العالم المادى وبالمجتمع الإنسانى . وحينئذ قد يقول بعض القائمين بأمر الدين إننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا على الأقل من أن نأخذ في الاعتبار إمكانية وجود إله (أو وجود كائن علوى مطلق ثابت) وذلك بكل ما تعنيه هذه الامكانية من مضامين منطقية . وإن أنواع الاستنباطات الممكنة استخلاصها من هذه الامكانية والمتفق على أنها افتراضات لا يصفها هؤلاء القائمون بأمر الدين على أنها عقيدة وإنما يصفونها بالمعرفة ، وهى علاوة على ذلك نوع من المعرفة أرقى من العلوم الطبيعية . وبصورة مماثلة يرى مفكرون آخرون هم الفلاسفة الأخلاقيون أن عالم القيم والخير والشر والعدل والظلم وعالم الحرية الإنسانية والمسئولية ليس مجرد ترجمة إلى لغة عاطفية للحقائق المتعلقة بالتوازن النفسى ، لكنه مرة أخرى موضوع من الممكن أن تدور حوله فكرة المعرفة وإن كان ذلك عسيراً . ومرة أخرى يدعى هؤلاء الفلاسفة أن هذه المعرفة هى نوع أرقى من العلوم الطبيعية . فإن معرفة ما يصبح للإنسان صنعه فى ظروف معينة لأهم من معرفة ما إذا كانت الأرض تدور حول الشمس أو أن الشمس تدور حول الأرض .

ومن ثم فعلى العالم أن يكون مؤمناً على نحو ما بعالم الخنزير الشعى المتأق للعلقل وخنائصة^(٣) التى تبدو فى ظاهرها القوة والصلابة ، وعلى المؤمن إذا ما حاول أن يفكر فى عقائده أن يتبع منهجاً به كثير من خصائص منهج العلم - وافتراضاته حول طبيعة الإله والروح والالتزام الأخلاقى ، وسوف يترتب عليها إن ذكّرت بدقة كافية نتائج هى من الصرامة مثل أى تعميمات من التجارب العملية أو ملاحظة العالم الطبيعى ، وقد يقال أيضاً إن صورة العالم التى يقدمها إلينا العلم لا تبدو متسقة اتساقاً كاملاً أو مفسرة لذاتها وبذاتها ، وانما تدعونا إلى مناقشة واستنباط ما يكمن خلفها وبالرغم من أننا قد أنبئنا بأحكام ودقة بأن الأمور هى كذلك فبوسعنا أن نسأل بكل تأكيد ، «لم هى كذلك ؟» أو «هل من العدل والصواب أن تكون كذلك ، ولماذا ؟» ولا يزال هذا السؤال على الأقل معلقاً ، عندما نطرح سؤالاً عن السبب ، وذلك إذا لم نكن نسأل سؤالاً عقلياً على الإطلاق فما نحن إلا مجرد باحثين عن إقرار حالة من القلق العاطفى الذاتى .

إن النظرية التى تقول بأن لغة الشعر هى لغة عاطفية بشكل رئيسى من الممكن مهاجمتها من وجهة نظر أخرى أكثر التزاماً بالمبادئ الفنية . فالتعبير العاطفى بمعناه المتشدد ما هو إلا تعبير لا يستهدف إلا مجرد التعبير عن العاطفة وتصويرها . ومثال ذلك كلمة بسيطة مثل « واحسرتاه » ! أو إذا أردنا أن نضرب مثلاً أقل دقة قلنا « يا لسوفونيسبا » ، « يا لسوفونيسبا » ! Sophonisba والمثل الأخير ليس بالمثل الخالص الصرف إذ إنه من المفترض أن نعرف شيئاً عن سوفونيسبا فلعاطفتنا علاقة بموقف متخيل ، وهذا الموقف بدوره مطابق لطائفة من المواقف الحقيقية . فالقصيدة فى الواقع تمد القارئ بمعلومات من نوع ما ، حتى ولو كانت هذه المعلومات معلومات عن عالم خيالى . وإذا كان من الممكن التعبير عن عناصر أخيلتنا فليس من المستطاع لهذه العناصر أن تكون متباينة تبايناً جوهرياً مع عناصر حقائقنا . فبوسعنا أن نبتدع قنظورات^(٤)، إلا أننا معتادون على البشر والجياد ونحن نربط بين الجواد وبين أفكار الحسّن البدائى ورفعة الشرف والوحشية

(٣) الخنوص : ولد الخنزير جمعه : خنائيس .

(٤) القنطور : كائن خرافى نصفه رجل ونصف لرس .

والشراسة ، وإن السؤال الذى كثيراً ما يطرح للمناقشة حول ما إذا كان بوسعنا التمتع بدانتي Dante إذا لم نكن نؤمن بوجود نعيمه وجحيمه هو سؤال يكاد أن يكون عديم الجدوى . ولا بد أن تكون لدينا فكرة طفيفة عن الجحيم والنعيم المسيحيين دون ما وجود لدانتي ، وإن تفاصيل لغته لأبعد من أن تكون مجرد تفاصيل عاطفية حتى إننا نستطيع أن نرسم خريطة لمناطق ما وراء الطبيعة التى صورها وتتبع مساره عبر هذه المناطق . ومرة أخرى ليس هناك شيء من الممكن أن يكون مادياً بشكل أكثر قوة من الكون الذى حدده بطليموس^(٥) Ptolemy إنه هذا الكون (هو كون دانتي) المؤلف معظمه من الشعر حتى حلول عصر النهضة ومابعده ، بالرغم من أنه لم يحدث أن وجد هذا الكون . وبعبارة أخرى فالشاعر يقيم بناء خيالياً قد يقام على أساس من العقائد الدينية المطلقة ، وهى عقائد تدور حول الكون أو التعميمات العلمية المتسرة بشأن هذا الكون لكن هذه العقائد ينبغى أن تعتمد فى تفاصيلها وتركيبها على تجربته بالعالم الذى حوله . وليس لهذه العقائد من شيء آخر تركز عليه ، وليس بذى خطر أن تكون أخبار الشاعر عن عالمه أخباراً غير صحيحة مثلما تكون الأخبار العلمية أخباراً صحيحة ، وذلك بالرغم من أن هذه الأخبار قد تكون صحيحة بهذا المعنى فى الشعر الوصفى عن الطبيعة ، أو فى الشعر التحليلى الذى يدور حول أحوال العقل المتأثرة . ودعنا نتفق على أن آلهة هوميروس Homer لم توجد أبداً ، ولا يزال هذا الأمر صحيحاً على مستوى علمى أرقى من مستوى العلم الطبيعى الذى اعتبره الناس موجوداً قائماً ، وصحيح من وجهة نظر النقد الأدبيين أنه من الممكن فهم سلوكهم احتذاء بنموذج بشرى إذا استطعنا أن نتخيل الكائنات البشرية لها طاقات سحرية وهمية من طاقات التحول والتخليق لا يبالغون فى الموت . وبشكل مماثل قد لا يكون هناك جحيم لدانتي لكن إذا وجد هذا الجحيم فإن أنواع العقاب المختلفة التى يتتبعها لأنواع مختلفة من الخطيئة سوف تكون ملائمة من الناحية الدرامية . وليست حقيقة الشعر بالحقيقة المطابقة للحقائق المادية المؤكدة الدقيقة ، لكنها حقيقة متفقة مع التجربة الإنسانية العميقة العامة . وإن للعوالم الخيالية نوعاً من الحقيقة الخاص بها ، وإن هذا هو الأمر الواقع .

(٥) بطليموس (القرن الثانى للميلاد) رياضى وجغرافى وعالم فلك يونانى . قال بأن الأرض ثابتة فى وسط الكون ، وأن الشمس والقمر والكواكب تدور حولها .

إن ممارسة د. ريتشاردز كناقد قد ظلت في الواقع متنافرة تنافراً غريباً مع نظرياته الأكثر تعميماً. ولعله في كتابه «النقد التطبيقي» الذي لا يزال أعظم كتبه فائدة للقراء من الشبان لا يؤكد على تعقيدات التوازن الداخلي أو الطبيعة العاطفية للغة الشعرية بقدر ما يؤكد على ضرورة التركيز بدقة على معنى القصيدة إن قدر لنا أن نقرأها قراءة صحيحة. ويبدو أن أحد مبادئ هذا الكتاب الدقيق هو أن القراء الشبان سوف يتميزون بصورة أفضل لو يقرأون قصيدة بانتباه مركز متزه كما لو كانوا يقرأون صفحة من كتاب فلسفة: لا يبتغون بشكل مباشر أو رئيسي حافزاً عاطفياً، وإنما يبتغون ترابط أفكار الشاعر. وليست هذه الأفكار بكل تأكيد هي أفكار العالم الطبيعي المعاصر: فليست ربح الغرب العاصفة بأنفاس الخريف، وليس الخريف ولم يكن أبداً كائناً بهذا المعنى، وإذا كان للخريف يوماً «أنفاس» فليس هو الروح، وربما تكون الروح نفسها حتى روح الإنسان من وجهة نظر د. ريتشاردز هي روح خيال ما قبل العلم. ونرى شيلي يفكر بشكل بدائي أو يتظاهر بالتفكير من أجل أغراض بلاغية. لكنه من الخطأ أن نقول إنه لا يفكر على الإطلاق. وفوق كل شيء فإن للأفكار المجردة أسسها في هذا النوع من التجسيد المادى الخارجى للحالة الداخلية. وكلماتنا المعبرة عن الوظائف العقلية هي جميعها استعارات مادية بشكل أصيل. والقدرة على الفهم الشامل هي إدراك الأشياء في مجموعها، وفهمها هو إدراكها واحدة تلو الأخرى وإن ما يصفه الشاعر هو أن يبتعث فينا قدرة على الإتيان بإيماءات فطرية مجسدة توحد ما بين الأشياء، إيماءات من هذا النوع. فالشاعر إما أنه لا يعبر بشكل مباشر عن عاطفة حالصة مجردة، أو يصور موقفاً مجرداً خالصاً إذ إنه لا جذور للعاطفة المجردة، وإن الموقف المجرد يكاد بالتحديد أن يكون الموقف الذى لا نشعر بأننا مستغرقون فيه استغراقاً عاطفياً باعتباره موضوعاً يكاد أن يكون سلسلة من الأوامر أو التوجيهات التي تعيننا على وضع أنفسنا عبر الحركات التي كان يدور الشاعر في فلكها، وتمكننا من الشعور بما يشعر به وذلك إن كان هذا الشاعر بارعاً وكنا على قدر كاف من اليقظة. وتتميز لغة الشعر بالقياس إلى كل الاستخدامات الأخرى للغة بنوع من السلطة الأمرة. وعندما نقرأ قصيدة بشكل ناجح نعيد من جديد «التجربة الشعرية» التي تجسدها هذه القصيدة إذا لم يكن من الزائف أن نفصل واحدة من هذه الحركات عن الأخرى باستثناء حالات المراحل التمهيدية لإدراكنا.

ومن ثم فإن الشعر يتطلب جهداً من جهود التركيز الذهني ، جهداً مكثفاً من تلك الجهود التي نعرفها حتى لو أن غرضه المطلق هو نوع من الانفراج العاطفي ، أو نوع من العلاج النفسي - وإن هذا الجهد المطلوب يقاس في مستواه الأدنى بالجهد الذي تقتضيه الصلاة لنبذ العوامل الغريبة . ومن المجانب للصواب أن يكون المرء من الشغف والحماس بحيث لا يستطيع أن يجاوز المعنى الشامل للقصيدة إلى العائد العاطفي الذي تقدمه القصيدة ، حتى لو أن ذلك يجعله يشعر لأول وهلة بالבלادة والوهم ، تماماً مثلما يكون مجانباً للصواب أن يكون من الشغف والحماس بحيث لا يستطيع أن يجاوز النزعة السائدة إلى الإحساس بالراحة الروحية التي تعقب الصلاة ، تلك النزعة التي هي إحساس بتقديم قربان رسمي أو خاوي ، وهو إحساس يكاد أن يكون إحساساً بالتقصير قد يصاحب الصلاة . وفي كلتا الحالتين يتمثل الخطر العظيم في خداع الإنسان لذاته في تقديمه عائداً عاطفياً لنفسه أو راحة روحية أو صوراً كاذبة لهاتين الحالتين . فالقصيدة تجمعنا نتوهم في أنفسنا أو نوهم أنفسنا بنتيجة تتابع الأعمال الروحية أو نجسد لأنفسنا موقفاً ، موقفاً ينبغي أن يكون من التخصيص والتحديد بحيث يبدو على الأقل وفي وقت واحد واقعاً ملموساً بشكل مثالي ، ومثالاً بشكل كاف لمجموعة شاملة مختلفة من المواقف بحيث يحتوي هذا الموقف العلاقة الإنسانية العامة .

لقد أخذ وليم إம்பسون Mr. William Empson أعظم تلاميذ د. ريتشاردز المعنية يركز الانتباه على هذا الجانب من تعليم د. ريتشاردز وهو ضرورة الانتباه على ما تقوله القصيدة . أما أول كتاب نقدي لإمبسون ، «سبعة أنماط من الغموض» ، فقد كان محاولة لتحليل أنواع الأخبار التي نجدها في القصائد تحليلاً له من الدقة والمجادلة مثلما كان على سبيل المثال لمؤرخ الفكر الذي قد يمحس أخباراً لبسكال Hume وهيوم . إن مثل هذا التمحيص للعبارات والفقرات لدى المفكرين العظام بوجه عام يستهدف اكتشافات التناقض الجوهرى الذي يغيب عن المفكر نفسه . وبشكل مماثل كان السيد إمبسون يبحث عن نوع من التناقض الجوهرى في التفكير الشعري ، هذا التناقض الذي قد يبين عن نفسه دون وعي على وجه التقريب في تفاصيل لغته . وقد لاحظ أن وردز وورث على سبيل المثال

قد عمزق بين وحدة الوجود^(٦) الطبيعية وهي نظرية أكثر خيرية تعنى أن حياة الطبيعة صوت لعاطفتنا الخاصة العميقة وبين ضرورة عدم الانفصاح عن أى شيء يتعارض بشكل حاد مع الأرثوذكسية المسيحية التى يسمو من أجلها الإله بالطبيعة سمواً مطلقاً ، وهكذا حملت هذه النظرية وردز وورث على الإدراك بأن الروح المنبث فى الطبيعة والموحد بين أجزائها ما هو إلا صوفية قد حادت عن هدفها ، ويفضل استخدام بارع . مقنع للغة استطاع إمبسون دون وعى أن يخفى هذه التقسيات عن نفسه وقرائه :

..... إحساس رفيع

بشيء منبث بعمق إلى أبعد مدى

مسكنه ضوء الشمس الغاربة

منبث فى المحيط الملتف الشامل ، والهواء الحى المتجدد .

والسما الزرقاء ، وفى نفس الإنسان

هو حركة وروح ، يستحث أولى اللب

ويدفع إلى الحياة كل موضوعات الفكر بكل أشكاله

ويشيع فى كل الكائنات .

ومفتاح الفهم فى هذه المقطوعة الشعرية هو كلمة متناهية الصغر وضعت تحتها خطأ هى كلمة « فى » . والسؤال الدليل ومفتاح الفهم يتمثل فيما إذا كنا نأخذ عبارة « فى نفس الإنسان » معزولة بالفواصل مع ما يسبقها وما يتبعها . ونجد السيد إمبسون يفحص المقطوعة كما يفحص المحامى مذكرته . ولعل وردز وورث يقارن بين الروح التى تبدو متأصلة فى الطبيعة الخارجية وبين الروح المتأصلة فى الإنسان والتى تفضى به إلى إسقاط حياته على الطبيعة الخارجية . فلو أن « الشيء المنبث بعمق إلى أبعد مدى » يسكن بشكل مختل فى الطبيعة دون تفريق ، فإنه فى ظل حوار الأقل توفيقاً نجد الإله الذى هو نفسه الطبيعة يخضعنا لمقتضيات الجبرية والقدرية فى وقت واحد ، ذلك بالرغم من أن هذا الحوار يؤكد أن مشاعر وردز وورث تجاه الطبيعة ليست هلوسة . وكان هناك نقاد للسيد إمبسون نظروا إلى هذا

(٦) وحدة الوجود - منهج قائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون المادى والإنسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية .

نوع من معالجة الشعر العظيم على أنها معالجة متدنية متحذقة ، لكن ميد إمبسون يبين على نحو من الأنحاء توقيره للشعراء بأخذ ما يبوحدون به مأخذ الجند متوقفاً لهذا الشعر الاتساق والتناسك .

« من شك فإن وجهة نظر أكثر تماسكاً وقوة من وجهة نظر » وردز وورث ، تلك هى وجهة النظر المسيحية الأرثوذكسية فى القرن السابع عشر لا تحتاج إلى استيعاب هذه الآثار ذات المعانى المتشعبة . ويستشهد السيد إمبسون بقصيدة جورج هيربرت George Herbert عن صلب المسيح المسماه « القربان » (وفيها نجد المسيح المحتضر على الصليب يتحدث) :

ولكنى الآن أموت ، الآن قد انقضى كل شيء
بلائى من أجل خير الإنسان ، والآن أحنى رأسى ،
دع الآخرين يقلقون بعد موتى
لم يعرف الوجود أسى مثل أساى

والمعنى المقصود هو بكل تأكيد : « دع الآخرين يعترفون بعد موتى بأنه لم يكن هناك أسى مثل ما أعانى الآن من أسى » . ويسبب غموض الأسلوب غير المباشر فى اللغة الإنجليزية نستطيع أن نفهم القصيدة على أنها تقول : « دع الآخرين ودعنى كذلك أقول عندما أموت لم يعرف الوجود أسى مثل أساى » .

فالمسيح هو القاضى لنا وهو المخلص لأرواحنا . وهكذا فإن المعنى الثانوى المحتمل له علاقة وصلة بالموضوع : « دع هؤلاء الذين لن يخلص أرواحهم حتى الخلاص أولئك الذين جئت لانقاذهم وإن تعين على مقاضاتهم ، دعهم يعترفون بأنه ليس بالمستطاع أن يكون هناك مصير أكثر فزعاً من مصيرهم ! » .

وهناك مقطوعة أخرى غاية فى الروعة يستشهد بها السيد إمبسون دون تعليق مفصل ، لها هى الأخرى نفس المضمون سواء كان ذلك عن وعى أو دون وعى :

وبين لصين أنفقت آخر أنفاسى
كمن يشقى من أجل سرفة

واحسرتاه ! ماذا سرقت منك ؟ أيها الموت :
هل كان هناك أسى على وجه البسيطة مثلما كان لى ؟

إن كلمة « الموت » بهذا التقييم لا تبدو جواباً عن سؤال بقدر ما تبدو لغة فيها مراة . فالمسيح بموته قد سلبنا الموت ومن ثم فنحن غاضبون عليه نتعامل معه كما لو كان لصاً . إذ لو أن الموت الذى سلبنا إياه قد باعد بيننا وبين الأمل فى نعيم الله ، فقد حررنا أيضاً من خوف العذاب . وهكذا يستطيع السيد إمبسون - بما يبدو لدى القراءة الأولى تركيزاً تافهاً مبتذلاً على الدقائق اللفظية - أن يبين أنواع الغموض الجوهرية كما عكسها الشعر غموض الموقف الإنسانى الملتحم التحاماً قوياً مثل ذاك الموقف الأرثوذكسى . وإن للشاعر لنوع الأمانة الخاص به وليس بوسعه منع نفسه من أن يبين لنا نقيض الوسام ، الأمر الذى قد لا يصنعه كاتب بحث نثرى عقائدى أو موعظة للتهذيب والتعليم .

وقد تناول الجزء الثانى من كتاب إمبسون « ترجمات من شعر الرعاة » هذا النوع من الغموض على نطاق واسع ، كما يبين هذا الغموض عن نفسه فى فنّى المسرح والملحمة . والعنوان الأمريكى لهذا الجزء « الشعر الرعوى الانجليزى » مضلل بشكل غريب ، إذ إن الشعر الرعوى بمعناه الدقيق واحد من الموضوعات القليلة التى لا يتناولها العرض المتميز بالشمول البعيد المدى ، والشعر المشار إليه هو مثل كتاب سبنسر Spenser « تقويم الراعى » ، أو « ليسيداس » لميلتون Milton أو أرنولد Arnold . ويستخدم السيد إمبسون فكرة الأسلوب الرعوى بمعناه الشامل المرن لتغطية كل محاولة فى الأدب بهدف معالجة الموضوعات المعقدة من خلال التبسيط المثالى . ويندرج تحت هذا الأسلوب أيضاً نوع من الحنين إلى الماضى لدى أولئك الذين استخدموا هذا الأسلوب بهدف إظهار البهامة والطاقة البدائية أو البراءة . بيد أن الأسلوب الرعوى بهذا المعنى الشامل من الجائز أيضاً أن يستخدم بغية النقد المقنع المستتر للقيم المستقرة . ومن ثم يعد « فولستاف » Falstaff شخصية رعوية تشيع الشكوك حول القيم البطولية للحدث الذى يدور حوله ، والتشكيك فى كل من البطولة

الجدابة المتهورة ذات النظر القصير التي اتسم بها « هوتسبير » Hotspur وفي الميكافيلية الوطنية التحسبة « لبرنس هال » Prince Hal . إن ميلتون بتأكيده على أن الفراديس الكلاسيكية المختلفة التي يصورها بتشبيهات مطولة بجلاء مفعم بالحنين إلى الماضي ، والتي كانت أقل جمالاً من جنة عدن قد عبر عن الشوق الخفى للمتطهر المثقف فيما بعد وثنية عصر النهضة . وفي « أوبرا المتسول » يستخدم جاي Gay الأسلوب الرعوى التهكمى وليس ذلك بهدف النقد الصريح المعتدل للسياسات المعاصرة والأمانة المؤكدة لمعارضة المحافظين الدائمة فحسب ، وإنما بهدف التعبير عن موقف ما لا يستطيع أن يعبر عنه النظام الأوغسطى بشكل أكثر مباشرة ذلك هو الشعور بأن البطل بالرغم من احتمال كونه وغداً كبيراً فما زال من المحتمل أن يكون الرغد بطلاً صغيراً ، وبالرغم من أنه من المحتمل أن يكون استخدام البطل وقاطع الطرق لطاقتها استخداماً غير لائق من الناحية الاجتماعية ، فما زال هناك في هذه الطاقة نفسها شيء ما نعجب به إعجاباً خفياً متلصصاً . وشخصية « أليس » Alice « للويس كارول » Lewis Carroll التي تترك نفسها عارية امام تفسيرات فرويد Freud ، وهو الاتجاه المتحمس المبكر للسيد إمبسون ، والذي يتجه إلى نبذه أخيراً ، نقول تمثل هذه الشخصية محاولة فيكتورية غمطية ، محاولة تستهدف الجمع بين الاهتمام المقنع القوى بالجنس وبين تقديس البراعة ، ومن المحتمل أن يكون كثير من الهراء الذي انطوت عليه الكتب الأليسية نقداً لأذعاً خفياً منصباً على الحياة السياسية والجامعية في العهد الفيكتورى . ونجد « لويس كارول » قادراً من خلال الإطار الرعوى على تجسيد ونقد الأعمال الخيالية المعقدة للمسلمات الفيكتورية .

ومن الواضح أن كلمة « شعر الرعاة » هنا مثل كلمة « الغموض » في كتابه الأول ، هى فكرة مرنة بشكل ملائم . أما كتاب إمبسون الثالث « تركيب الكلمات المعقدة » فنجد فيه الأسس النظرية صارمة ومتمنة في وقت واحد ، ومن الجائز ألا يكون هذا الكتاب على نفس مستوى الكتابين الآخرين ، انه كتاب لا يوقظ المشاعر فحسب وإنما يمتع النفس كذلك . وفي هذا الكتاب نجد « إمبسون » يتناول الموضوع في ضوء نظرية « د . ريتشاردز » التي سبق لنا دراستها ونظرها ، والتي تعنى أن استخدام الكلمات في الشعر هو استخدام عاطفى بشكل رئيسى ، إذ يتصور أنه

بالرغم من أن كلمات بعينها في اللغة العادية تكتسب قيمة عاطفية قوية ،
فمازال من المستطاع استبطان تلك القيمة العاطفية وتفسيرها من وبفضل
المجموعات المؤلفة المتنوعة لمجال الإدراك الأساسي لهذه الكلمات مع
استخدامها الاجتماعي . ويشير السيد إمبسون مؤكداً أن كثيراً من
الاستخدامات اللغوية في الشعر التي يعتقد أنها استخدامات عاطفية بشكل
رئيسي هي ليست كذلك . فعندما يقول شاعر من القرن السابع عشر إن
سيدة لها شفتان مثل حبتى الكرز فلا يعبر بذلك عن عاطفة مادية مقنعة ،
وإنما يعنى ان الشفاه عذبة ندية ضاربة إلى الحمرة بارزة مكتنزة . فالمعنى
الكلى في هذا التشبيه هو المعنى الرئيسى ، والمعنى الثانوى هو المعنى
العاطفى . ومن ناحية أخرى فإن للكلمات المفردة أحياناً معنى عاطفياً قوياً
وغالباً ما يكون المعنى محلاً قاصراً ولا يبدو أنه يستمد من هذه الكلمات
المفردة معنى كلياً من المستطاع عادة أن يفسره الاستخدام الاجتماعى لهذه
الكلمات . إن كلمة « أمين » مثلما نجدها في « إياجو الأمين » غالباً ما تبدو
وهى تعنى مناصرة دون وعى ، مناصرة تكاد أن تكون هُزءاً وسخرية .
ولا يرجع هذا إلى أننا لا نعجب بالأمانة ولكن لأننا فوق مستوى اجتماعى
معين نسلم بها أمراً واقعاً . وسوف يكون من السُخف أن نتحدث عن
« عطيل الأمين » رغم أن استخدامها في هذا المثال أكثر دقة من حالة
« إياجو » . ويشكل مماثل نحس أن كلمة « وطنى » كلمة مسيئة وماذا لا لأننا
اعتدنا أن نطلقها على وطنين لبلدان متخلفة خاضعة لغيرها ولم نعتد
اطلاقها على الوطنيين من أبنائنا . ومرة أخرى نجد في السياق الاجتماعى
الخاص معينين منفصلين تمام الانفصال لنفس الكلمة بمقدورهما أن يتبادل
كل منهما الحركة والتغير . وكلمة « رقيقة الحس » تعنى معتلة البدن نقية
النفس ، وكانت هذه الكلمة تستخدم أحياناً في الأدب الفيكتورى بمعنى أن
الفتاة الصافية بحق لا بد أن تكون أيضاً معتلة البدن ومن ثم فإن اعتلال
البدن صفة مرغوب فيها . وبصورة مماثلة تعنى كلمة « أمين » معينين المعنى
الأول « جدير بالثقة » والثانى « صريح واضح » وبوسع الإنسان أن يكون
صريحاً واضحاً فيما يتعلق بعدم جدارته . ومن ثم فإن للكلمة استخداماً
ودياً يشير إليه السيد إمبسون وهو يعنى « فلست منافقاً على أضعف
الأحوال » . ولم تعرف داعراً لم يكن صديقاً أميناً » وهناك مثال سابق على
هذا المثال من عهد عودة الملكية نجده في السير توماس وايت Sir Thomas
Wyatt مثال فات السيد إمبسون أن يذكره :

« وكما كتبت إليك قبلاً ، فلست أعنى أن الأمانة هي ما يسميها سواد الناس الرجل الأمين : وثق بما أقول إن عبارة « الرجل الأمين » ما هي إلا عبارة عامة مثل عبارة « الأخ الطيب » : ومعنى هذا أن السكير ومرتاد الحانة والمستهتر والعاث والمبذر الفاسق من بين سواء البشر ، ومن ثم فجميع الناس أمناء ، جميع من لم يشتهر بكونه من المتدنين الأشرار الظاهرين للعيان » .

وكان « وايت » Wyatt يقوم بتحديد المفهوم الجوهرى لإمبسون والذي يعنى أن ادراك القيم العاطفية للكلمة يقتضيك ألا تدرس معناها المعجمى فحسب وإنما تدرس من يستخدمها ومتى وأين . فإن للكلمات ما يسميه السيد إمبسون إحياءات وحالات نفسية كما لها أيضاً معانيها ، وتستمد الكلمات قيمتها العاطفية من الإحياءات والحالات النفسية من التنوعات فى الاستخدام والتفاعل الدائر بين المعانى المنفصلة .

إن هذا التحليل المختصر اختصاراً غزلاً من المحتمل أن يكون من أعظم تلخيصات الحوار العام جلاء واقناعاً ، هذا الحوار الدائر حول أعمال السيد إمبسون . وقد يضع هذا التحليل عبئاً ثقيلاً ، وإن كان نافعاً على ظهور مؤلفى المعاجم فى المستقبل . ومهما يكن من الأمر فإن « أسنان الآلات القليلة أو أسنان الأدوات » التى يمتلكها السيد إمبسون هي من وجهة نظر الناقد الأدبى البحث تنصف بأضرار الآلات والأدوات . والأداة شئ نافع للغاية إلا أنه من طبيعتها أنها لا تستطيع إلا أن تؤدي عملية واحدة : فمسحاج النجار ومخرطته تحرط وتدور وليس بوسع الأداة أن تؤدي أى شئ آخر . ومن ثم فنحن فى مقالات كتاب « تركيب الكلمات المعقدة » والذي فيه يطبق السيد « إمبسون » أدواته على الأغراض النقدية مثل دراسته « لعطيل » فى ضوء مفهوم « أمانة » إياجو على سبيل المثال نشعر أن معالجته الفنية ليست هي التى تمكنه من تحقيق الفهم النقدى بقدر ما يمنعه فهمه النقدى من استخدام أدواته اسخداماً آلياً مبالغاً فيه . فالإنسان هو الذى يحرك الآلة وليست الآلة هي التى تحرك الإنسان . وعلى أية حال ففى أمريكا حيث الاتباع الكثيرون للسيد إمبسون نجد ما يسمى « بالنقد الجديد » الذى لا يحكمه مجال عريض من التجربة الإنسانية ، مثل تجربة إمبسون ، ولا يبين عليه عمق الحساسية الشخصية مثل تلك التى يتصف بها إمبسون .

وربما كان الخوف من التجريدية المنهجية التي قد تنجم عن المعالجة العلمية لدكتور ريتشاردز ، هو الذى ألهم « د. ليفيز » Dr Leavis بمقالاته النقدية ، وبالقدر الذى أسهم به فى تحرير مجلة كامبريدج المسماة « شكروتنى » (التفحص) لإصدار كل أنواع التعميمات إلى أبعد مدى ممكن ، وللتركيز على الدراسة الدقيقة لأعمال بعينها . ولم يكن د. ليفيز ليُدعى يوماً أنه يعلم أو يطبق قواعد فنية قابلة للتطبيق بوجه عام « أو منهجاً » للنقد . لقد تمتع « د. ليفيز » كما ينبغي أن يتمتع بطبيعة الحال كل ناقد جيد ، باهتمامات عامة معينة ، بيد أن هذه الاهتمامات لم تمس علم النفس ولا علم دلالات الألفاظ أو الوسائل العامة للاتصال ، لقد كانت اهتمامات أخلاقية واجتماعية أكثر منها اهتمامات علمية . ولم يكن لهذه الاهتمامات بد من أن ترتبط بمشكلة تعليم الأقلية الواعية فى مجتمع تجارى ، فى مجتمع يضمحل فيه الإطار الثقافى التقليدى . لقد كانت ثقافة الحضر المعاصرة تبدو لدكتور ليفيز ورفقائه فساداً عضالاً سواء عرضت من خلال الإعلان التجارى وأفضل الباعة المشهورين والدعايا السياسية أو من خلال العالم الأدبى « الرشيق » ، عالم بلومز بيرى والباليه . وآخر تراث فكرى نال إعجابهم بصدق هو تراث التطهيرة اللا أدبية التى اتصفت بها كامبريدج فى العصر الفيكتورى تراث « سيدجويك » Sidgwick ولسلى استيفن Leslie Stephen . ولم يشعروا أن ثقافة الأقلية بحالها التى بقيت عليه بمقدورها أن تحظى بانتشار شعبى دون الاقلال من غلواتها بحيث تدمر نفسها بنفسها . ن الأقلية وحدها فى أى زمان لقادرة على الاحساس الحقيقى بيد أنه من المحتمل أن يكون العدد الهائل من الناس قادراً على التفكير المنطقى وقد يكون من الممكن على الأقل أن نعلم غالبية الناس الارتياح فى الإعلانات والدعايا والتعرف على الأنواع الأكثر جلاء من أشكال التلفيق الأدبى .

ولقد قورن بين الكتاب المعاصرين الذين ركز عليهم د. ليفيز ورفقاؤه وبين هذا المنظور القائم وإن لم يكن بالضرورة باعثاً على اليأس . ورأى نورانس الاضمحلال العام لثقافة الحضر وجذور الحياة العميقة فى عصرنا « هى تموت جوعاً لكنه « لم يلوث » الحياة نفسها كما فى عبارته التى يستشهد بها د. ليفيز ، ويبدو أن جويس Joyce فى روايته « يوليسس » قد فعل ذلك . ومن ناحية أخرى فلو أن قصيدة « الأرض الخراب » كانت تبدو

وكانها تعبير عما يكاد أن يكون قنوطاً شاملاً إلا أن قنوطها لم يكن مع ذلك
يأساً سلبياً خاملاً مطمئناً مثلما كان يبدو يأس جويس في عين د. ليفيز .
ولقد كان في الواقع بمقدور فريق كتاب مجلة «التفحص» أن يتسموا بالقدرة
على الإحساس وحسن التلقى لأعمال كتاب غاية في ضالة الشأن ، بدا
هؤلاء الكتاب لعيون هذا الفريق وكأنهم يعبرون عن تقديرهم الخاص
للحياة ، فلقى ماييرز L. H. Myers حفاوة لمقتته للمهارة والسطحية ،
وكانت الموضوعات المستوحاة من الحياة الريفية بقلم «باويز» T. F. Pawys
وأدريان بيل Adrian Bell ، وهو روائي خفيف الروح ضئيل الشأن كتب
عن الحياة القروية ، توحى بأن تراث الطائفة الأساسية كان حياً متشراً في
أماكن متفرقة وفي ربوع انجلترا على الأقل . لكن أعمال الكتاب المجددين
تجديداً له خطره من أمثال سيتويلز Sitwells والسيدة «وولف» ، والسيد
«الدوس هكسلي» ، أو أعمال شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين
وما عدا ذلك ، بدءاً بالسيد أودن Auden وانتهاء إلى «ديلان توماس»
Dylan Thomas كانت بوجه عام أعمالاً لم تلق حفاوة وترحيباً ، مع استثناءات
اختص بها السيد «أودن» وطاقاته ووعدته ، والأعمال المبكرة للسيد
«بوترال» ، وكذلك أعمال السيد إمبسون مع تحفظات كثيرة . وسواء كان
بالتركيز على السياسة مثلما صنع السيد أودن في أعماله المبكرة أو بالتركيز على
البقاء قانعين بذاتية رومانسية مختلطة مثلما صنع كل من السيد «باركر»
«توماس» بل وروائيون أكثر شعبية في الثلاثينيات من القرن العشرين مثل
السيد «واف» والسيد «جرين» فلا مناص من أن الشعراء والروائيين
الأكثر شهرة في الثلاثينيات من القرن العشرين قد بدوا لنقاد مجلة
«التفحص» يتغافلون عن الموضوع الأعمق ، موضوع التمزق الثقافي
والحاجة إلى العودة إلى ينباع العميقة للحياة ، الأمر الذي لم يتغافل عنه
لورانس وإليوت وباوند .

ومن ثم فإن مجلة «التفحص» تمثل اليوم وجهة نظر لها سلطانها وإن
كانت متفردة مستقلة : وتقوم وجهة النظر هذه على فكرة المعاصرة فيما
يتعلق بالأكاديمية الأكثر قدماً ، وكذلك على المحافظة فيما يتعلق بأكثر مظاهر
المعاصرة عبر العشرين سنة الماضية . ومهما يكن من الأمر فإن مجلة
«التفحص» تنتزع الاحترام حتى من هؤلاء الذين يختلفون معها وذلك

بفضل امتناعها الرائع عن التصرف طبقاً للمبادئ الثلاثة التي قد يكون لها شيوع عريض إلى حد ما عبر باقى الصحافة الأدبية ، والمبادئ الثلاثة هى : « مبدأ الجماعة » ، « ومبدأ الفرد » و« مبدأ المراجعة » . ويتألف مبدأ الجماعة على سبيل المثال من أخذ أعمال السيد أليوت مأخذ الجد ، مع العلم بأن السيد « أليوت » يأخذ أعمال « تشارلز وليام » الراحل مأخذ الجد ، ومن ثم فمن المفترض أن يتعين علينا أخذ أعمال وليام مأخذ الجد كذلك . أما « مبدأ الفرد » فيستمد وجوده من حقيقة مؤداها أن معظم المؤلفين والنقاد قاطنى المدينة يعرف بعضهم البعض معرفة وثيقة ويرغبون فى الحفاظ على حسن العلاقة بين بعضهم البعض ومن ثم فعندما يتعرضون بالنقد لأعمال بعضهم البعض يجردون أنفسهم وقد تملكهم إغراء بالتلطف فى شئ الهجوم . أما مبدأ « المراجعة » فهو بوجه عام عندما يعجب أحدهم إعجاباً عظيماً بأعمال مؤلف بعينه ، فعليه أن يتعامل مع هذا الكتاب الذى هو بصده معاملتها فيها قدر من التجميل واللين ، حتى لو شعر أن هذا الكتاب لا يمثل أرقى إنجاز لكاتبه . إن الإعجاب العظيم الذى يوليه د . ليفيز لقصائد باوند المبكرة ولكن من أعمال السيد أليوت لا يمنعه على أية حال من أن يكون صارماً متشدداً مع « الغنائيات » أو « حفل كوكتيل » ومع كثير من نثر السيد أليوت المتأخر . وكلما زاد احترام الإنسان لكاتب ، قل إحساسه بوجوب مراعاته ومجاملته وعلى النقيض من ذلك يصبح أكثر قسوة عندما يقصر هذا الكاتب عن بلوغ أرقى المستويات . ومعايير الأدب هى التى تعيننا وليست تعيننا مشاعر الكاتب .

ويجد د . ليفيز لذة خاصة مثله فى ذلك مثل « آرنولد » فى إيجاد أسباب متعالية لرفض ما قد ظل لفترة طويلة موضع إعجاب غير مدروس . وهو مثل آرنولد يأبى أن يهبط بأفكاره إلى مستوى النظام الجامد ، وهو أكثر من آرنولد حيطة بشأن التعميمات الشاملة ، فمعايره ليست مقاييس تطبق آلياً من الخارج على العمل الأدبى . وطالما كان من الممكن أن يقال إن لديه مواضع فجأة فلا مناص من أن نقرأ « منهجه » بتركيز ونحاول التعبير بدقة عما شعر به ، حتى لو كان ذلك على حساب ارهاقنا وقلقنا . إن ما يذكره غالباً ينبع من الفقرات التوضيحية الخاصة التى يستشهد بها ومن المستطاع دائماً إرجاع مايقوله إلى هذه الفقرات . ولا يهتم آرنولد بالشكل مجرداً عن

المضمون ولا بالمقصد العام للكاتب بغض النظر عن عرضه المفصل ، ولا بهذا العرض نفسه مغفلاً نوعية الحياة التى يعرضها . إن نوعية الحياة فى الواقع هى الأمر الذى يعنيه بشكل رئيسى ، بيد أنه كاتب أخلاقى يرفض التعميم . وإذا أطلقنا تعميماً غير مدروس بشأنه فقد يقول القارئ إنه بالرغم من صرامة نبرته الفظة فإن ما يسعى إليه دائماً هو تجسيد القيم الإيجابية لتعظيم شأن الحياة . وقضيته الشهيرة المناهضة لميلتون تقوم أولاً على أساس من الإحساس بأن مدركات ميلتون للحياة ليس بالتصور العميق الجاد ناعمة مزخرفة زاهية ، وأن تصور ميلتون للحياة ليس بالتصور العميق الجاد بصورة كافية ، بالرغم من ادعائه « تبرير الوسائل الإلهية للإنسان » . ويجد فى ميلتون ما يمكن أن يسمى بنوع من البلاء المهيبة ، وبنفس الطريقة يستعرض قصيدة غنائية لشيلي المسكين ، مثلما يستعرض مقالاً لطالب جامعى وهو يقظ متحفز للحساسات الطائشة الغامضة والاستخدامات اللغوية الفجة الرديئة . ومن ناحية أخرى فإن كاتباً مثل سوفت Swift يحصل هو الآخر على درجات رديئة برغم من جلاء تفاصيله وطاقات تنظيمه الصارم ، وذلك إذ أنه برغم حيويته يبدو أنه لا يعبر إلا عن مدركات هدامة وقيم سلبية . وبشكل مماثل يستطيع د. ليفيز أن يصنع عن ثقل ورتابة كثير من أعمال جورج إليوت أو يعفو عن الاستعراض المسرحى الأدبى الميلودرامى الذى يقيم حاجزاً بين القراء وبين كونراد Conrad وذلك بسبب إدراكه لحيوية المادة المقدمة والفهم الأخلاقى للمؤلف .

ومن الممكن القول بأن المعايير الحاسمة « لدكتور ليفيز » هى معايير « الذوق الأخلاقى » مثل المعايير المتواترة فى لحظاته الأفضل عند نقده « لهنرى كروفورد » Henry Crawford فى « مانسفيلد بارك » Mansfield Park . ولا مناص من التأكيد على أنها ليست بمعايير الذوق الجمالى . ويرى د. ليفيز أن الذوق الجمالى هو بطبيعته غاية فى الضحالة ولا يحسن التمييز بصورة كافية وليس صادقاً بالقدر المقنع . فالنقاد الجماليون على سبيل المثال سوف ، يمتدحون « الأسلوب الجميل » لجورج مور George Moore فى الوقت الذى يعترفون فيه بأنهم يجدون فى مادته كثيراً مما يدعو إلى الملل والضجر ، لكن إذا كان هناك خطأ فى مغزى العمل الأدبى فلا بد أن يكون هناك خطأ ما فى أداة التعبير أيضاً . وقد نجد نموذجاً مبكراً لموقف نقدى مثل :

موقف د. ليفيز في مقطوعة من مقطوعات بيجهوت حيث نجده في تناوله للصفة المترددة المتميزة في نثر الأسقف « باتلر » Butler يشير إلى أن عيوب الأسلوب تزيد من الانطباع بالصدق الشامل ، ومن ثم فمن المحتمل ألا يكون الأسلوب أسلوباً ركيكاً على الإطلاق . وبشكل أكثر براعة نجد النقاد الجمالين يمتدحون التنظيم المعقد لرواية متأخرة من روايات هنرى جيمس Henry James مثل رواية « الشعراء » ، ويجد « د. ليفيز » في هذه الرواية رواية مضجرة مملّة برغم إعجابه العظيم بهنرى جيمس . ويشعر د. ليفيز أن جيمس قد ضل سبيله بشأن المشاكل المجردة للبناء إلى الحد الذى نجد عنده القصة والشخصيات التى شرع فى تناولها قد فقدت مادتها الخام وأصبحت عللاً ومبررات لمجرد الاتقان اللفظى ، ومن ثم فإن إحساسنا فى النهاية بدكتور « ليفيز » يتمثل فى أن عقله دائم التحقيق لا يستكين متراخياً فى افتراضاته وهو دون هوادة يسبر غور كثير مما هو حرى بالإعجاب ولا ترضيه التقديرات التقريبية البارعة . وهو عقل شائك متأهب للترال لما يبدو له تزيفاً من قبل العقلليات الأكثر بلاهة ، وهو كذلك عقل به قليل من حب الإيذاء يجد متعة مأكرة فى تقويض الغرور الذائق الخامل لكنه على الأرجح وبشكل أكثر عمقاً خير محب للخير العام . ونحن ندرك ذلك لو استطعنا أن نعود أنفسنا على ما لنثره من فظاظات والتواءات . ونقهر ما لم يستطع أن يقهره بعض رفقاته ، نقهر السخط على قدر يبدو لنا صلفاً مبهرًا ومعاملة الأساء العظيمة معاملة متعجرفة .

وعلى أية حال ويوجه عام ما هو تأثير التراث الذى ارتبط به اسم د. ليفيز بصفة خاصة على الكتاب الشبان ؟ مازال تراث كمبريدج يمثل تأثير الأقلية على الحياة الانجليزية الجامعية بوجه عام ، ذلك بالرغم من ازدياد عدد الأتباع أو اتباع الأتباع من بين المحاضرين الشبان ، وكاد أن يصبح هذا التراث فى الحياة الأمريكية الجامعية مذهباً أرثوذكسياً ، بالرغم من أنه من المحتمل أن كثيراً من « النقد الجديد » فى أمريكا يمثل محاولة لتبسيط منهجه وتنظيم المعالجة العامة التى يتتبعها د. « ليفيز » بشكل لا يحيزه د. ليفيز نفسه ، ولا رفقاؤه من أصحاب الامتياز ، أولئك الذين لا يسمح لى ضيق المكان بذكر أسمائهم . وفى أمريكا نجد الشعراء الشبان من أمثال راندال جاريل Randall Jarrell يجارون بالشكوى من الاحساس بأن أعمالهم

تعرض للتبسيط والتسطيح على يد المذهب النقدي الجديد . ويشعرون أن
أى عمل إبداعي يأتون به « يقيد » و « يحدد » سلفاً بحكم صارم مخلود على
يد النقاد الجدد . ومع ذلك فإن حقيقة الأمر كما يشير إليها السيد « جاريل »
هى أن كتابة قصيدة صغيرة جيدة أو قصة قصيرة طيعية جيدة ، لأمر هو
بوجه عام أكثر صعوبة وأكبر قيمة من كتابة مقال ممل . ولسنا هنا بصدد
محاصرة وتطويق النقاد الجدد تطويقاً حاسماً صارماً ، إلا أنه يبدو من الحق
أن تراث كمبريدج يميل إلى أن يكون له تأثير مقبض مهول على الشعراء
الشبان . أو الروائيين الذين يقعون بشكل مباشر تحت سلطان هذا التراث .
أن الجهود الأولى للشباب في مجال الشعر والرواية محتوم عليها أن تكون فجوة
غير ناضجة ، وإذا ما تعلم الشباب الكتابة الجيدة ، فسوف يكون مرجع
ذلك إلى أنه قد أتيح لهم بل وتم تشجيعهم في وقت ما على الكتابة الرديئة .
ورفقة الشباب الآخرين أولئك الذين لهم نفس الطموحات الفجة من
الارتقاء إلى المرحلة أكثر جدوى للشباب من الإدراك الشامل
لنموذج ما قبل بلوغه . وقبل اكتساب الكاتب الشاب تجربة
ناضجة يمكنه من الخطر في محاولته أن يضع على كتابته إطار التكلف والتعقيد
مترفعاً عن المسالك الدائماً . ومن المحتمل أن يكون هذا المسلك نقداً عادلاً
لبعض الأعمال المبكرة في الشعر من أعمال السيد بوترال Bottral والسيد
إمبسون والسيد ماجج Madge ، وهؤلاء من الضروري أو الطبيعي أن يكون
الكاتب منهم في البداية والغموض والإيجال بهذا القدر على مدى الزمن كله ؟
سؤالا أكثر عمقاً ينبغي أن يطرح . فبغض النظر عن
الكتاب الشاب ، أليس من الخير أحياناً للقراء الشبان أن يكون
لهم إلهام متحمس غير ناضج ؟ انه لمن الخير دون ريب أن يفريق
الشباب بين « ثملاً متشياً » بشطى Shelly ، لكن أمن الخير لأى
شاعر أن يترجم مرحلة شيللى ؟ وعلى كل الأحوال فهو إياجو الذى قال :
« لا تكتب إلا إذا لم تكن موضع نقد » . ولقد قام حديثاً السيد « دونالد
كارن » Donald Carne Rose في مقال ممتع وان كان جليلاً غير
منصف من رأي د . ليفيز في شخصية « عطيل » بالقياس إلى شخصية
« إياجو » تلك بكل تأكيد خطر في أن ينشئ موقف كمبريدج ارتياباً
مقياً في نقد البلاغة والبيان مثل بلاغة عطيل أو ميلتون أو شيللى أو
ويتا . هذا البيان الذى يطالب بحقه الصريح في الرفعة والنبل

ومن ثم فإن مجلة « التفحص » كما لاحظ السيد « كارتي روس » كانت دائماً متلزمة حذرة في اعترافها بأكثر الشعراء المحدثين نبلاً هو الشاعر ييتس Yeats وأبطالها من القرن الماضي « ميل » « وستيفن » و« سيدچويك » بالرغم من أن جميعهم أرواح حرة بالتقدير ، إلا أنهم يتمتعون بقدر قليل من حسن التقدير ، ويتساءل المرء أحياناً ماذا يكون تقدير د. ليفيز لإنسان كتب الكثير بصورة أكثر جمالاً من هؤلاء ، وكان عقله في بعض الاتجاهات أكثر دقة وإدراكاً ذلك هو « جون هنري نيومان » John Henery Newman ، ومع ذلك وبعد اتخاذ كل هذه التحفظات فمن المحتمل أن يقر اليوم غالبية الكتاب والنقاد الشبان من أصحاب الفكر الجاد بأنهم يدينون لمدرسة كمبريدج بدين عميق من ديون العرفان بالجميل .

احتمالات الحاضر

إن كثيراً من النقاد الأدبيين اليوم (وبخاصة إن كانوا صحفياً أدبيين) يصعدون عن مدرسة بلومزبري بدرجة ما ، وبدرجة ما أيضاً يصعدون عن مدرسة كمبريدج (وبخاصة إن كانوا من المدرسين الشبان) .

ولسوف يقرأون بطبيعة الحال إليوت وهيلم Hulme إن لم يقرأوا يقيناً ويندهام لويس Wyndham Lewis أو باوند ولم يتبلور في البلاد بحق اتجاه هام جديد في النقد في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين . وكانت هناك محاولات مختلفة لإعاقه النقد وربطه بالمعتقدات الدينية أو السياسية ، كما حاول ذلك السيد « جاك ليندسي » Jake Lindsay أو كما حاول السيد فيليب هندرسون Philip Henderson في الثلاثينيات ربط النقد بالماركسية ، وكذلك حاول في وقت قريب « الراهب جورج إيفري » Brother George Every ربطه بالكنيسة الإنجليكية المسيحية . ويدافع من مجرد الإشفاق نقول كلما قل الكلام من هؤلاء كان الأمر أفضل . وبالرغم من أن كثيراً من الشعراء الشبان في الثلاثينيات من القرن العشرين جاد بمقالات وأخرج كتباً عن الأدب ، إلا أنه لم يكن لهم تأثير على التفكير النقدي كذاك الذي كان لهم على الاتجاهات الشعرية . أما « مايكل روبرتس » Micheal Roberts الذي عاون في مد كثير منهم بأفكارهم فسوف نذكره على الأرجح باعتباره هاوياً المعياً من هواة الفلسفة وعلم الاجتماع أكثر مما نذكره على أنه ناقد أدبي بالمعنى الدقيق للكلمة . لقد أشرف على أول ظهور كثير من شعراء الثلاثينيات من القرن العشرين ، مدعياً أنهم يمثلون العودة إلى الوضوح الأوغسطي . ولا ريب أن كلا من السيد « أودن » والسيد « ماك نيس » Mac Nice على الأقل تمتع بمثل هذا الوضوح الذهني بشكل جزئي . ومع ذلك فإن شعر الثلاثينيات من القرن العشرين يظل في الواقع وبكل المقاييس المثالية غامضاً

غموضاً لا ضرورة له ، ومرجع ذلك على وجه الدقة إلى انعدام المزايا الأوغسطية واستخدام لغة مجموعة الأساطير الخاصة أكثر من استخدام اللغة العامة واستخدامها في الواقع كبديل عن لغة عامة كان الشعر في حاجة إليها . ويمضي الوقت قد أصبح على سبيل المثال « الخطباء » للسيد « أودن » أكثر غموضاً وأقل وضوحاً ، والمجموعة التي كانت تستطيع أن تدرك الإيماءات وكذلك الدائرة الأشمل المتصلة بتلك المجموعة ، والتي كان بمقدورها تفسير هذه الإيماءات لغير المطلعين ، كلاهما قد تفرق عن الآخر . وشعر الثلاثينيات من القرن العشرين كثيراً ما يكون غامضاً أيضاً بسبب بنائه المفرط في الإيجاز والحذف كما يتضح ذلك في بعض قصائد أودن المبكرة والتي أعجب بها السيد إشرود Isherwood عندما تألفت من شذرات متبقية من القصائد المتفرقة ورفضها السيد إشرود عندما تجمعت ككل متكامل . وهو أيضاً غامض بسبب التعقيد المتعمد أو الترفع كما يتضح ذلك في أعمال السادة بوترال Bottrall و« إمسون » و« مادج » Madge وهو كذلك غامض بسبب الغموض الجوهرى في اتجاهه ، هذا الغموض الذى أشير إليه قبل ذلك ، ويسبب الموقف المثالى للجواهر المحكومة من وجهة نظر الأبناء المتمردين والأصغر سناً أبناء الأقلية الحاكمة . ومن ثم فإن ملاحظات « مايكل روبرتس » المفعمة بالأمل عن الأوغسطية الجديدة ، هى ملاحظات مطابقة للكتابة النقدية في العصر الذى كثيراً ما يعلن في ثقة واطمئنان عن برنامج لا يقوم بتنفيذه في واقع الأمر أولئك الذين يلتزمون به .

وإن كتب الدعاية لشعر الثلاثينيات من القرن العشرين في الواقع من أمثال كتاب السيد « داي لويس » Day Lewis « الأمل في انتظار الشعر » لتميل إلى التقليل من صعوبة الواقع الفعلى أكثر مما تميل إلى إيضاح صعوبة هذا الواقع . ومن بين كل شعراء الثلاثينيات كان يتمتع السيد « ماك نيس » Mac Neice بأكثر قدر من طابع الناقد ، وكتابه المختصر عن بيتس كتاب دقيق وواع ، وإن لم يكن على قدر كاف من العمق ، بيد أنه وضع في شعره كثيراً من دوافعه النقدية ، ويعد نثره تبسيطاً متحضراً مصقولاً أكثر منه اكتشافاً لأرض جديدة . وكتاب السيد « سبندر » Spender « العنصر الهدام » تميز بالسحر الغريب ، سحر عبارات نثره المكتوبة ، التي تناضل في

سبيل التعبير عن الأفكار البسيطة ، وهى مصحوبة بارتباك ظريف منشعب الزوايا والعبارات وهى باتخاذها هذا المنحى تعطى انطباعاً عن الصدق الساذج لكنها تفتقر إلى الحلة والحيوية .

أما السيد « جوفرى جريجسون » Geoffrey Grigson محرر مجلة « الشعر الجديد » فقد كان فى موقع استراتيجى يتيح له أن يصبح ، إن أراد ذلك ، الناقد الرائد لشعر الثلاثينيات من القرن العشرين على الأقل . ولقد أعلن فى الواقع فى وقت ما عن مجموعة مقالات كتبها عن الشعر المعاصر لكنها لم تر النور أبداً . وعلينا أن نبحث عن آرائه فى ملفات مجلته المفعمة بالحيوية ، وانها لأراء جد لاذعة ، ونشر جريجسون فى الواقع فى السنوات الأخيرة مجموعات كثيرة من المقالات والمقتطفات الأدبية المختارة لكن نزوعه إلى النقد أو على الأقل نقد الشعر قد صار بالتدريج مطوياً فى داخله بازدياد نزوعه إلى الطبيعة والسفر وجمع ذكريات الماضى . وعندما يكتب اليوم عن الشعر يجد التبرير والتدليل على ما يكره من شعر الأنسة « سيتويل » Sitwell والسيد جورج باركر والسيد ديلان توماس Dylan Thomas أكثر يسراً من توضيح وتبرير إعجابه بشكل مستفيض للسيد أودن على سبيل المثال . ولقد أكد السيد جريجسون Grigson باعتباره محرراً على أهمية الأسلوب العامى وأهمية اللغة العقلانية المتغيرة الوثيقة القرب من الحياة ، كما أكد على أهمية المعاينة الفعلية ، وهى فى الواقع متطلبات الشعر المتحضر . إلا أن تذوقه للحياة الريفية هو الأبعد عمقا ، واليوم نجده على سبيل المثال فى هجومه على التصوير الخيالى الاستعراضى للأنسة « سيتويل » ، يميل إلى التأكيد على أهمية الملاحظة الدقيقة الودودة للطبيعة الظاهرة . لكنه يكره التعميم وملاحظاته النقدية مباشرة وكثيراً ما تكون ثائرة غاضبة ، وانه لأول المعترفين بأن أفكاره ليس بالمستطاع تحديدها بنظام . وإن ما خسرته النقد بامتناع جريجسون عن التركيز على الشعر ، ربما كسبه الأدب فى عمومه . إنه لأعظم المذيعين الوصفيين حيوية وجلاء ، ونجده فى أحاديثه على سبيل المثال حين رحلته عبر أمريكا قادراً على تصوير البيئة الخارجية بشكل لا يتيسر إلا للقليل من الكتاب الآخرين ، وذلك بفضل قدرته على رؤية التصميم الهندسى والمناظر الطبيعية والجزئيات الحية الصغيرة للمنظر الطبيعى . وهو انجليزى إلى أبعد مدى فى مشاعر حبه وأهوائه ، وفيما نجده

في نثره من مذاق التفاح البري اللاذع ، ولعله يقف على قدم المساواة مع شاعر مثل السيد جون بتيمان John Betjiman أو رسام مثل السيد جون باير John Piper من حيث حساسية أهل الجزر ، تلك الحساسية التي لا تسبب ضيقاً كبيراً إذا لم يحيط بها الغريب عن البلاد .

وكان السيد جريجسون في ملاحظاته المختصرة السوداوية في مجلته « الشعر الجديد » أقرب بكل تأكيد إلى بعض مقتضيات النقد على الأقل من كثير من كتاب مجلات الشعر الصغيرة العديدة التي خلفت مجلة « الشعر الجديد » والشعر الذي سيقى خالداً ليس بالسلطة الوفيرة . وعلى الشعراء الشبان أن يتذكروا وجهة النظر التي طرحها سوفيت Swift بمبالغة ساخرة :

أيها البريطاني أكان بوسعك دوماً أن تفاخر
بثلاثة شعراء في وقت واحد على أبعد تقدير
مناخنا القارص ينوء بعبء احتمال
أكاليل الغار خمسين سنة :
وإذ نحن كذلك يدعى كل أبله أن له حقاً

كأن إكليل الغار قد غما في وشيع من الشجيرات المشاعة .

ويفضل المجلات الصغيرة نجد مرحلة تجريبية تتحسس طريقها في مجال التطور الشباني تميل إلى أن تتبلور تبلوراً ناضجاً في أسلوب أدبي ، ونجد أن الخلط المشوش للكتاب الشبان في مرحلة معينة يميل إلى أن يتبلور في حركة فكرية . أما الكتاب الشبان الذين يبرزون قليلاً والذين لا يزالون في مرحلة عدم الرضى عن أعمالهم ، يجدون أنفسهم يعاملون باعتبارهم نماذج للمناقشة . ونجد في النقد المكتوب في مثل هذه المجلات مملكة من الحوار يمثل فيها كل من السيد إليوت وياوند وبيتس « عصر العمالة قبل الطوفان » ، وسوف يكون السيد أودن وشعراء الثلاثينيات من القرن العشرين أقرب شبيهاً بشعراء القرن الثامن عشر في رأى « ماثيو أرنولد » Matthew Arnold ، أصحاب مذهب مكذوب . والشعراء الشبان المطالبون بتعلم الكثير ، والذين قد لا يكون بينهم قواسم مشتركة كثيرة بشكل جوهري سوف يتجمعون كقوى نامية . وإن الوله المجنون بحالة الشعر بوجه عام ، وبارتفاع وهبوط أحواله المناخية من شهر إلى شهر إنما هو بديل عن التمييز الفاتر بشأن قصائد بعينها .

وهناك أيضا عوامل أخرى تميل إلى أن تجعل المقالات النقدية في المجلات الصغيرة مقالات غير مقنعة . وأحد هذه العوامل هو عامل « المجموعات والشلل » فإن أولئك الذين يكتبون لهذه المجلات يعرفون بعضهم معرفة شخصية ، بحيث يكتبون بشكل ما لبعضهم البعض ، ومن ثم نجد هذه المجلات زاخرة بالدعابات الخاصة والتلميحات الشخصية المستخفية . وتعكس هذه المجالات أيضاً نتائج نوع من أنواع أسهم المقايضة الفكرية . ويكشف المرء بمضى الشهر تلو الشهر أن الوجودية يتضاءل شأنها ، وأن « فرويد » Freud ثابت الأقدام ، وأن يونج Jung في صعود وارتفاع ، وأن هناك مشترين قليلين « لماركس » Marx إلا أن هناك بعض الأرواح الأشداء تخاطر وهي تصفق بجناحين متخلفين في مجال السيرالية . أما السيد ديريك استانفورد Derek Stanford الناقد في مجلة صغيرة ، وصاحب البصيرة الواقعية العارضة فغالباً ما يبدو غاضباً وسط زحام الأفكار الجديدة . وآخر يخفى فهمه الثاقب الجوهرى تحت ستار من الولوج بالإيماء الماكرة والغمز الواسع ذلك هو السيد هوف جوردون بورتوس Hugh Gordon Porteous . أما السيد نيقولا مور Nicolas Moor بماله من أسلوب رائق وذكاء أصيل وتذوق فريد وقدرة على التحليل ، فغالباً ما يبدو وهو يسرف في بث الصفات في اختبارات مستفيضة دمة ، اختبارات لقضايا خطوط الحدود الفاصلة بين الشعراء الصغار . ولو أولى السيد « نيقولا » ذات الاهتمام الدقيق لكتاب لهم بعض الشهرة من أمثال الشعراء الأمريكيين الذين يعجب بهم من أمثال « آلين تيت » Allen Tate ، « وولاس استيفن » Wallace Stevens والأسقف جون پيل John Peale ، فرمما صار الآن واحداً من نقادنا الرواد . ولقد أظهر الكتاب الشبان السيد بيتر راسيل Peter Russell والسيد يايان فليتشر Jain Fletcher والسيد يايان سكوت كيلفرت Jain Scott Kilvert في مجلتي « ناين » و « كولونيد » إحساساً بالمنظور التاريخي أطول وأشمل من كثير من نقاد المجلات الصغيرة ، وأبانوا عن ولع أصيل أكثر بشعر الماضى العظيم ، إلا أن حتى هذه المجلات لم تتحرر من سلوك وروح الشلل والجماعات . وقد لا يكون بمقدور مجلة صغيرة أن تتحرر من هذه الروح ، وربما لو استطاع الكتاب الشبان أن يتعلموا الكتابة في مجالات صغيرة فإن روح الشلل الشائعة في هذه المجلات ، وعدم كفاية كثير من الكتابات النقدية ، لن يكون له خطره

الرهيب . ومع ذلك فإن انعدام النقد التزيه الموثوق به ، وغياب مجلة مركزية للأدب تتميز بالاستقرار والتلقى الحساس إنما هو أمر يفت على المدى البعيد في عضد الكتاب الشبان . وسوف يكون من الميسور بصورة كبيرة أن تطبع لهم أعمالهم وإن لم يكافئوا على ما يكتبون وسوف يعبر أصدقاؤهم وأعداؤهم عن آرائهم في أعمالهم ، لكن يبدو أنه ليس هناك مصدر يستطيعون أن يتطلعوا إليه ابتغاء رفض حاسم صارم أو احتضان مشجع بحق .

وكان المرحوم جورج أورول George Orwell يكاد أن يكون النموذج الوحيد في الأربعينيات من القرن العشرين لنوع النقاد الذي استطاع صوته أن يسترعى من فوره انتباه جمهور عريض على عكس ما كان لصوت كثير من الكتاب الشبان الذين سبقت الإشارة إليهم . لقد كان في أسلوب حياته وكتابه ، الشخصية التي يتوقف عندها المرء ليعبرها أذناً صاغية . لكنه كان يعاني باعتباره ناقد أديبا متشدداً من قيود غاية في القسوة والصرامة . وفي مقال رائع عن « رباعيات » السيد إليوت - لم يطبع ثانية - راح يعبر عن رأى يرى أن « الأرض الخراب » قصيدة جد جيدة إذ إنها تدور حول المجتمع وتلقى الضوء عليه ، والمجتمع مجتمع واقعي لكن « الرباعيات » تدور حول الدين ، والدين فيها وهم هروبي ، ومن ثم فليس من الممكن أن تكون « الرباعيات » ببساطة على قدر كبير من الأهمية . وبشكل مماثل اعترف جورج أورول بأمانة بأنه لا يستطيع أن يقرأ روايات السيدة وولف بسبب افتقار هذه الروايات إلى الحكاية ، وأنه وجد للتحقيقية أكبر في « أخبر انجلترا » أو « لو يأتي الشتاء » وكان يسمى هذه الكتب وأشباهاها « كتب جيدة رديئة » ، وربما كانت « الكتب الجيدة الرديئة » هي أحب الكتب إليه على نحو من الأنحاء . ونجده ناقدًا على أفضل مستوى عند تناوله لأعمال مثل « سقط المتاع » أو روايات السيد « وودهاوس » Wodehouse وهي أعمال لو قدر لها أن تعد أدباً فسوف تكون كذلك لا غير ، وهي تجاهد بشق النفس أن تكون كذلك وليس أكثر . وفي مقاله عن كيلنج Kipling نجد أن ما يجلب لُبه في أعمال كيلنج ليست الدقة البارعة لقصصه القصيرة أو الفرق الغريب بين قصائده الجيدة بحق وبين قصائده الرديئة لتأثيرها السطحي الضحل ، وإنما الذي يفتنه ويجلب لُبه هو مقدره كيلنج على خلق وصياغة

العبارات التي تتردد متشاقلة في عقول الغوغاء من الناس . وتندور مقالاته عن موضوعات ليس بها اهتمام أدبي أو فني على الإطلاق وإنما لها اهتمام كبير بالمشاكل الاجتماعية مثل مجلات الشباب الأسبوعية والبطاقات الهزلية المبتذلة ، نقول قد يكون لمقالاته عن هذه الموضوعات مذاق أكثر استعذاباً وأصالة من أى مقال نقدي خالص خطه بقلمه . وهنرى ميلر Henery Miller هو الكاتب المعاصر الوحيد الذى كتبت عنه أورول مقالاً ممتعاً بحق . ومرة أخرى نجده ينجذب إلى هنرى ميلر من وجهة نظر اجتماعية بشكل رئيسي ، وكان ميلر يتردد على باريس مثلما كان يفعل أورول وعرف الانتشاء^(١) باليأس والأوهام التي يخلقها الجوع ، والتحرر من كل للمبادئ الأخلاقية ، مبادئ الفرد التي اجتشت جذوره في مجتمع منحل منفسخ . ومن ناحية أخرى فلا يعد مقال أورول عن « سلفادور دالى » Salvador Dali مقالا عن المشاكل الاجتماعية ، انه موعظة لها نار جهنم ، مقال باهر شديد الوطأة من مقالات اللاهوت الجدلى التطهري ولو كان بمقدور الفن ، كما يعتقد أورول أنه بمقدوره في حالة دالى أن يصدر عن الرذيلة والابتذال ، وينبع عن موقف فاسد فساداً متعمداً ، فإن أمر الفن إذن لأشد سوءاً ، وإن الذى يجعل أورول فريداً كناقذ أدبي هو أنه في الواقع يعبر دوماً عن موقف الإنسان العادى ، تعبيراً له من التفوق والامتياز ما يستطيع الإتيان به الإنسان العادى نفسه ، واعتقاده بأن القيم الخالصة لها منزلة متواضعة بين كل أنواع القيم الأكثر أهمية من أنواع القيم الأخرى — هو الذى يجعله كذلك نادراً بين النقاد الأدبيين على الأقل .

ويرى أن شكسبير في تناول الطبقة غير العلمية من أصحاب الثقافة المتواضعة، ومقال أورول عن « الملك لير » عمل أدبي لا يحى من الذاكرة وعلي أية حال فنحن نرى هنا أن اهتمامه الرئيسى هو اهتمام أخلاقى أكثر منه أدبياً ، كما نراه يسعى إلى إعلاء شأن شكسبير فوق شأن تولستوى Tolstoy ، هذا الذى كان موقفه الجوهري تجاه الأدب في كتاب « ما هو الفن » موقفاً لم يكن على اختلاف عميق مع موقف أورول . ولا يقيم قضيته على شعر المسرحية الذى نادراً ما يستشهد به ولا على أى نوع من الفحص المفصل للموضوع والتركيب . وإنما يقيمها على اقتناع بأن شكسبير

(١) انتشى انتشاء : انغرط في السكر

كان أميناً بشكل حاد ومغيظ حين تصديه لموضوعات أخلاقية مطلقة . وان تولستوى فى أيامه الأخيرة لم يزد عن كونه دجالاً عجوزاً غير مدرك لما يقوله من لغو الحديث . وهكذا فلم يكن أورول بالنقاد الأدبى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، فهو أقرب إلى استخدام الأدب ليوضح ما يعن له من قول حول المشاكل الاجتماعية والأخلاقيات الفردية . وان لمسة التعصب التى تبدو أحياناً نقيصة فى موقفه الأخلاقى إنما هى على الأقل نابعة من انعدام الإحساس بالمزايا الأدبية الخالصة ، كما أنها تصدر عن ميل سياسى متبرم نافر ، قد تجلّى ذلك عندما اعترف ، حين مساهمته فى مناظرات البارتيان ريشيو Partisan Review عن الجائزة التى منحت لباوند Pound ، بأنه كان دائماً يجد شعر باوند زائفاً كاذباً ذلك بعد هجومه المعلن ، على اتجاهات باوند السياسية . ولندع الخوض فى ضرب فريد من الأمثلة الجدلية ونقول إن القارئ الذى يجد فى عمل باوند « كائى » Cathay و « المسافر بحراً » Seafarer شعراً مزيفاً كذوباً لابد من أنه تعوزه الحساسية الطبيعية ، تلك الحساسية التى يمتلكها القارئ العادى الذى يحب الشعر ، والذى لم يفكر أبداً فى أن يتخذ من نفسه ناقداً . وأورول الذى كتب بقوة وفاعلية تفوق أى كاتب آخر من كتاب المقال الأدبى فى جيله ، ربما كان فى الإمكان أن يكون ناقداً على قدر كبير من الأهمية فى الواقع لو أنه كان يوماً قادراً على انتزاع عقله انتزاعاً كافياً من الصراع الاجتماعى كى يتخلى بهدوء عن نوع الكتابة على هذا النحو . وكتب أورول فأجاد إلى حد أنه لم يكن هناك أهمية لموضوع النقد بمعناه الدقيق والذى لم يقدمه إلينا فى كتاباته .

ومن الممكن أن نستفيض فى بسط القسم الختامى لهذا العرض المفصل تفصيلاً يكاد أن يكون مطلقاً . ومن بين النقاد الشبان الذين يظهرون موهبة واعدة قد يذكر المرء السيد جون وين John Wain الذى كتب مقالاً ممتازاً عن إمبسون والذى يكشف فى قصائده المحكمة القوية العصبية المنسقة عن تأثيره بأمبسون تأثيراً عظيماً . أما السيد « جون هيت أستبس » Mr. John Heath Stubbs صاحب الدراسة النيرة وإن كادت أن تكون دراسة منهكة لشعراء العصر الفيكتورى المهملين فى كتابه المسمى « البسيط القاتم » Darkling plain فينعكس الاهتمام الجديد بالعصر الفيكتورى ، وهو أيضاً من النقاد الأكاديميين من أمثال السيد « جيفرى تيلوتسون » Geoffery

Tilloston والسيد جرهام هوف Graham Hough والسيد نوبل آنان Noel Annan وهناك السيد سافدج D.S. Savadge وهو ناقد متأثر بكل من « كيركيغارد » Kierkegaard وهيجل Hegle وعلى إمام بالمصطلحات الفنية للذهب الماركسية الذى لا يتشاي^(٢) عليه . ومن الممكن القول بأنهم يحكمون عليه مثلما يحكمون على ويندهام لويس من وجهة نظر المطلق بالرغم من أنه مطلق له طابع مختلف . ويميل السيد « سافدج » إلى رفض كتاب لهم أنماط مختلفة من أمثال السيد « فورستر » ، « جويس » ، « ويتس » لنفس الأسباب الدينية الجوهرية . فهو يرفض السيد فورستر الذى يأتى بسبب لا أدريته الضحلة فى كل ما ينظر إليه سافدج على أنه الحقيقة ، ويأتى جويس بسبب رفضه لعقيدته التقليدية واخفاقه فى اكتشاف عقيدة جديدة باستثناء الفن ، ويأتى « ويتس » بتكلفه المتغطرس واتجاهاته السياسية الرجعية . أما الكتاب المتأخرون فهم أقرب إلى الرفض إذ إنهم موالون موالاة ذات جانب واحد لاتجاه سياسى أو اتجاه جمالى وكلاهما زيف أجوف . إن الحيوية البالغة العاتية التى يتسم بها السيد سافدج Savadge وهو يضطلع بعبء هدم العالم تجعل المرء يأمل فى أن السيد سافدج سوف ينشأ على المدى البعيد بمهية الحقيقة التى عثر عليها ، والتى يبدو أن كثيراً من مناقد أخطأ الطريق إليها . لكن فكرة « المطلق » فى عمله النقدى هى حتى الآن فكرة مفترضة أكثر منها فكرة واضحة مفصلة . حتى « كافكا » Kafka الكاتب الذى يتوقع المرء أنه سيروق له ، نجد السيد سافدج شديد القسوة عليه ، فهو يرفض « كافكا » باعتباره نموذجاً للتخاذل الدينى ، ونموذجاً للمزاج النفسى الذى ينزع إلى أن يرى الأمور من خلال العالم الأجوف ، لكنه لا يستطيع أن يستجمع شجاعته فى نهاية المطاف وينكر العالم ويعتزله ، فهو الأثم الذى يرغب فى التوبة ، لكنه لن يتوب حتى يتلقى ضباناً مقدماً بأن التوبة سوف تجلب له الخلاص ، أو أنه الرجل النصف يقظان الخائف مما قد يستيقظ عليه ، وهو من ثم الشخص الذى يتقلب فى فراشه ثم يحاول أن يروح فى النوم مرة أخرى . وهكذا فقد استحق « كافكا » ما أصابه وقد جلب على نفسه الرعب والألم المبرح الذى يصوره تصويراً غاية فى الحدة والتأثير . أما القراء الذين لا يشاركون السيد سافدج معتقداته الدينية أو

(٢) تشايغ تشايما القوم على الأمر : توافقوا عليه وتمثلوا

الفلسفة اليقينية ، والذين قد يكون لهم أفكارهم العاطفية والإنسانية الخاصة بشأن ما تتضمنه المبادئ الأخلاقية المسيحية فقد يشعرون أن ما يجد من قدراته كناقذ بصرف النظر عن الإحساس بالزاياء المفصلة للكتابة هو افتقاره الكامل إلى الخير والإحساس : ويشكل دقيق ينحو باللائمة على كتاب لاتخاذهم مسلكاً كان سيتخذهُ هو نفسه لو كان في زمانهم ومكانهم وله أمزجتهم ونوازعهم .

وربما تعكس حالة النقد الراهنة في انجلترا الإجهاد والقلق والإحساس بالانهيار الأخلاقي الذي خلف الإحساس الجديد بالوحدة القومية ، والذي انبثق خلال الحرب الأخيرة . والناقذ مثل بقية الناس يتمنى لو استطاع أن يرى الطريق أمامه أكثر وضوحاً وجلاءً ، أو أن تكون الأرض على أضعف الاحتمالات أكثر رسوخاً تحت أقدامه . والفترة الراهنة كما أشار كاتب حديث في الملحق الأدبي لجريدة التايمز ينبغي أن تكون فترة التعزيز والتماسك وينبغي أن نحصد الآن ثمار أكثر من نصف قرن من التجربة المتألقة في ميادين مختلفة تنبسط فيها وراءنا . وبالنسبة « لإليوت » الشاب و« باوند » و« جويس » و« ويندهام لويس » ينبغي أن يكون لدينا شيء من العلاقة المماثلة لعلاقة « ماثيو أرنولد » التي كانت بينه وبين الرومانتيكيين العظام . والفترة التي نعيشها لم تعد بكل تأكيد فترة مثيرة بالمعنى الأدبي أو الفني كما كانت الحقبة العظيمة لفترة سنة ١٩١٠ ، وليست هي بالفترة الهادئة أيضاً وإنما هي فترة القلق الشائع والإعاقة العامة . ولا يعوق الكاتب الشاب القلق بشأن حالة العالم فحسب إذ إن ذلك لم يكن يوماً مأموناً مكفولاً ، وإنما تعوقه مصاعب عملية جوهرية أكثر لصوقاً به . وتتمثل المصاعب العملية في العصور على ناشر ، وكسب القوت وصنع الشهرة ، وتتمثل المصاعب الجوهرية في العثور على الجذور الضاربة في أعماق التربة المغذية في مجتمع حضري متغير نهب للتوتر والقلق . وهكذا فإن الشبان الذين كشفوا عن مواهب واعدة أثناء سني الحرب يجدون أنفسهم يجنحون إلى سن الأربعينات ومازال الإنجاز المجلد الجلي مؤجلاً ، فهم واقعون تحت تأثير العادة واللهو اللطيف والقلق الكثيب . ويسعى الكتاب إلى إيجاد الدافع المثير في الحياة الخاصة أو في الهوايات الفكرية المتخصصة في هذا الدافع الذي ليس بمقدور الموقف العام أن يقدمه إليهم ، لكنهم يشعزون بالإثم إذ إنهم بذلك يراوغون في مواجهة القضية .

وعند نهاية هذا العرض الشامل وإن كان موجزاً ليس هناك هدف في التظاهر والادعاء سواء كانت مشاكلنا لا تتسم بالجدية أو أن استجاباتنا تجاه هذه المشاكل قادرة كافية حتى على المستوى الأدبي الدقيق . لكن عندما ننظر إلى الوراء قد نشعر بالفخر وقد نشعر بالأمل كذلك . لقد كان العالم دائماً زاخراً بالعنف والاضطراب والشك والرعب ، لكن روح الإنسان ، تلك التي تخاطبنا خلال الأدب العظيم لم تعرف الصمت يوماً حتى في أكثر الأزمنة سوءاً . والنقد في بعض معانيه طفيف على الأدب الخلاق ، لكنه أيضاً صوت الإنسان الذي يدرك ويختار ويمضي في مسيرته إلى الأمام . أما أن النقد قد ازدهر في قرننا بالرغم من فتور المشاعر والتعصب الأعمى ، فإن ذلك مدعاة للأمل والرضا . وطالما نحاول أن نفهم ونميز برغم الأخطاء التي نقع فيها فإننا مازلنا نحيا ، وعندما نبدأ في التفاعل بشكل آلي ونهيم على وجوهنا ونُدع الأشياء تسحقنا فنحن في بداية طريقنا إلى الموت . وفي أيامنا تلك نجد أنفسنا عمولين على أن نسأل أنفسنا أسئلة مروعة ومع ذلك فقد نجد في نهاية المطاف الإجابات الصحيحة وطريقاً إلى الأمام إذ لم تنقطع بنا السبل ؛ « ليس وداعاً ، وإنما تقدم إلى الأمام أيها الملاحون » ويمتأ عقل الإنسان بالاعتباسات الزخرفية تأهباً للخطبة المنمقة « تاريخنا نبيل ومأساوي » تلك عبارة صحيحة وهذه العبارة أيضاً صحيحة ، فهي قصيدة من قصائد العصور المظلمة ، قصيدة تتناول الزمن الذي وجدناه حين اجتيازه سيئاً أو أكثر سوءاً ، لكننا انتصرنا عليه أو لعلنا نتصر عليه . والتماؤل بالمستقبل القريب بمقدوره حتماً أن يكون أكثر بشراً وإشراقاً إلا أنه طالما هناك روح نقدية تزدهر ، فسوف نظل الحضارة أمراً واقعاً والحرية كائناتاً حياً .

كشف أسماء الأعلام والمحدث والبلدان

الجزء الأول

كشف الأعلام

(١)

أيسن، هنريك: ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٨٣، ١٠٨، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٢١، ٢٢٣، ٢٤٠.

الملك إدوارد: ٨٨، ٩٠، ٩٢، ٩٣، ٩٧، ١٠٤، ١٠٦، ١٢١.

أدولف: ٢٨.

أديسون، جوزيف: ٦٩.

أرش، وليام: ١٩٦.

أرنولد، ماثيو: ٢١، ١٩٠، ١٩٤، استر: ٤٩.

اسكويث: ٨٩.

إثروود، كريستوفر: ٤٠، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٥٦، ١٥٧، ٢١١، ٢٢٦، ٢٢٩، ٢٥١، ٢٥٢.

أفلاطون: ٢٣، ١٧٩.

تفاريات أفلاطون: ٢٣.

أكتون، لورد: ٦٤، ٦٣.

الإسكندر: ٢٧.

النجتون، ريتشارد: ١٠٤.

الملكة إليزابيث: ١٢٦، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٨.

اليقوي: ٦٩.

ألين، والتر: ١٢٥.

البيوت، ت. اس: ٢١، ٢٦، ٢٧، ٣٠، ٣١، ٤٩، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٨٥، ٩٤، ١٠٣.

١٠٤، ١٣٥، ٢١١، ٢١٩، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٦، ٢٥٥.

البيوت جورج: ٢٨.

امبسون: ١٣٦.

اندرو، جوزيف: ٢٧.

أدونه جيل: ٢٧، ٧٠، ٧١، ١٤٨، ١٨٢، ٢١١، ١٣٦، ٢٢٩، ٢٥١، ٢٥٢.

أوبول، جورج: ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥.

أرولاند: ١٢٦.

أوستن، جين: ٣٩، ١٣٦، ١٧١.

أغسطس: ٣٧.

أوكاسي، سين: ٦٨، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٣١، ٢٣٧، ٢٣٦.

أونيل، يوجين: ٧١.

أوين: ٤٩، ١٠٦.

أيرلنج، هنري: ١٩٨.

إيرين: ٩٠، ٩١.

(ب)

بالي، هيرميون: ٢٠٣.

باركي، جران فيل: ٦٨.

بانيان: ٢٨، ١٣٦.

باوز: ١٣٦.

باون، إليزابيث: ١٦٩، ١٧٢، ١٧٦.

باوند، إيزابا: ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤١، ٤٩، ٦٢، ٦٣، ١٠٣، ١٠٤.

بايرون: ٥١، ١٩٣.

برابليه: ٤٥.

الآنسة براندون: ١٧١.

بران، ماريو: ١٣٤.

براونينج: ٢١، ٢٢، ٤٩، ١٩٤.

برايدى، جيمس: ٦٨، ٢٠٩.

برسيل: ٢٤٥.

بركلي، جورج: ٢٠٧.

برمين: ١١٦.

برفارد، سارة: ١٩٦.

بروست، مارسيل: ١٠٣، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١٥٦.

بروكه روبرت: ۱۰۶، ۱۰۵

بريدجين روبرت: ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۹۶

بريستلى، ج. ب: ۶۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۳۶

بستال: ۵۶

بل، كليف: ۱۲۴

بلاكستون: ۲۲

بلفور آرثر: ۸۸، ۸۹

بلكن، جيل: ۱۷۴، ۱۷۶

بلومزبرى: ۱۲۴

بلوم، وليبولد: ۴۰، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱

بنته آرئولد: ۹۰، ۹۲، ۹۷، ۹۸

بنرو: ۷۱

بوپ، السكنى: ۴۶، ۴۷، ۲۴۱

بويلير: ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۶

بوسويه: ۳۶

بوله انتونى: ۱۵۸، ۱۵۹

بومون: ۶۹، ۷۲

بويشترلى: ۲۰۴

بنيامين: ۲۸

بيتر، والتر: ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۰۲

بيتر، ونيسون: ۱۷، ۱۷۹

بييوس، توماس لوفول: ۱۹۵

بيريوم، ماكس: ۱۶، ۹۱

بيركه اييموند: ۲۰، ۱۶۳

بيرنت، كمبتون: ۱۷۰، ۱۷۲

بيجهوت: ۱۷۷

بيكيت، توماس: ۲۲۷، ۲۳۸

بييتر ونيس: ۴۱

(ت)

تشارلز الاول: ۱۳۶

تشيكوف: ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۸۳، ۲۲۵

تليسترتون: ۹۲، ۱۵۴

تليماخوس: ۱۰۶

تنيسون: ۱۷، ۲۱، ۲۲، ۴۷، ۴۹، ۱۹۴

تورنير، سيريل: ۱۹۵

تولستوى: ۲۸

توماس، بيلان: ۶۱

تيرجنيف: ۲۸

تين: ۵۱

(ث)

ثيرى: ۲۸

(ج)

جاء، ماري بوست: ۹۵

جاربنتان، الانسه هيلين: ۲۴۱

جالزوردي، جون: ۶۸، ۹۰، ۹۱، ۹۵، ۹۷، ۹۸

۲۰۹، ۲۱۰

جايد: ۱۷۹، ۱۸۰

جرامون: ۳۶

جريجورى، ليدى: ۲۲۲، ۲۲۳

جريفز، روبرت: ۶۷، ۱۰۵، ۱۲۱، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۴

جرين، جراهام: ۴۰، ۶۱، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۴

جسينج: ۸۱

جلانستون: ۸۷، ۸۸

جلاسجو: ۸۹

جلبرت: ۱۹۸

جوان، تون: ۱۷، ۶۷، ۱۹۳، ۲۰۷

جوپرت: ۹۵

جود: ۱۲

اللك جورج الخامس: ۸۸

جورج، لويد: ۸۷، ۸۹

جوزيف اشروز: ۲۷

جولنجز، فيكتور: ۱۲۸

جون، اوجست: ۱۲۳

جونز، توم: ۲۷

جونستون، نيس: ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۰، ۲۳۱

جونسون، بين: ۲۵، ۳۶، ۶۷، ۸۳

جويس، جيمس: ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۷۲

۸۴، ۸۵، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۱

۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۳۳

جيرترود: ۲۷

جيمس: ۷۴، ۱۲۶

جيمس، هنرى: ۲۸، ۳۹، ۷۴، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲

۸۴، ۸۵، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۹۶، ۲۰۴، ۲۰۵

جينجولد، هيرميون: ۲۰۳

(د)

داروين: ۸۰، ۱۲۴

دانكان، رونالد: ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۳، ۲۱۱.

دبلن: ۶۸، ۷۲، ۷۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۲.

درايدن: ۴۶، ۳۶.

دوچلاس، نورمان: ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹.

دوستويفسكى: ۱۱۲، ۶۶.

ديد اليوس، ستيفن: ۴۰، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸.

ديزله، لورنس: ۴۲.

ديزرافيللى: ۲۱.

دى ساه، الماركيز: ۱۸۴.

ديكارت: ۵۰.

ديكنز: ۱۷۷، ۱۹۷.

ديكنسون، لوييس: ۹۷.

دى كونساي: ۴۲.

دى لوب، روبرت: ۱۱۶.

دى مورين، دافنى: ۲۱۶.

ديكوس، اشلى: ۲۴۹.

(د)

داتيچان، تيرنس: ۲۰۳، ۲۳۶.

داسكين: ۱۱۷، ۲۰۲.

السيدة رانكليف: ۱۹.

داسين: ۶۵.

دامبيون: ۱۲۸.

دسل، بيتر: ۳۰.

دوتشيستر، لورد: ۶۹.

دوييس: ۹۵.

دوڤلت، تيوون: ۸۲.

دوسبرى: ۸۹.

دوس، دونالد كارنيه: ۳۱.

دوسيتى: ۲۱، ۲۲.

دوشيفوكولد: ۱۱۶.

دونسارد: ۱۷.

دويتشارين: ۳۹.

دويتشاريسون، دوروثى: ۳۹.

دويد، هوبرت: ۴۹، ۱۰۴، ۱۰۶.

دويلر، انك: ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۶.

دويمبو: ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲.

دوين، كاثلين: ۳۰.

(ز)

زولا: ۳۵، ۲۲۱.

(س)

ساتشفريل: ۱۱۷.

ساتيك، الكونت: ۱۳۰.

سارلي، جان پول: ۲۹، ۵۱.

ساسون، سيچفريد: ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۲۱.

سان سيمون: ۳۶.

ساليسبرى: ۸۷، ۸۹.

الكونت ساتيك: ۱۳۰.

ساسون: ۴۹.

سبنر، ستيفن: ۲۷، ۷۲، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۲۱۱.

۲۵۰، ۲۵۱.

سبنس: ۱۷.

ستراتش: ۱۲۴، ۱۳۶.

ستندال: ۳۸.

ستيفن، اسلى: ۱۲۴.

سقراط: ۲۳، ۱۷۹.

سكوت، والتر: ۲۵.

سموليت: ۳۷.

سميث، نودى: ۲۱۶، ۲۱۷.

سميث، جول: ۷۰، ۲۱۶، ۲۱۷.

سوفكليس: ۶۵.

سوليفان: ۱۹۸.

سويت، بيتر: ۳۶.

سويغت، جوناثان: ۲۸، ۱۸۰.

سوينبرن: ۴۸، ۱۹۴.

سيتوله سير اسبرت: ۹۲، ۱۱۷، ۱۳۳.

سينى، سير فيليب: ۴۸.

سيكوييس: ۱۰۸.

سينج، جون فلنچتون: ۶۸، ۷۰، ۲۲۱، ۲۲۲.

۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۱، ۲۴۰.

(ش)

شاترتون: ۱۹.

شينجلز: ۲۴، ۲۵.

شيريدان: ۷۰، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۱۷.

شكسبير: ۳۶، ۶۵، ۷۲، ۷۳، ۹۶، ۱۱۴، ۱۹۵، ۱۹۸.

۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۹، ۲۴۸.

شو، جورج برنارد: ۹، ۲۵، ۲۶، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰.

۷۱، ۷۲، ۹۲، ۹۳، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲،
 ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۲۷، ۲۲۸،
 ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵.
 شیلی: ۱۹۳، ۱۹۴
 شمېرلین جوزیف: ۸۸، ۹۵
 (ف)
 فالیری: ۵۷، ۶۰.
 فرای، روجر: ۱۲۴
 فرایه کریستوفر: ۶۸، ۲۱۱، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۱.
 فریزر، ج. س: ۹.
 فلویین: ۲۸، ۵۱.
 فلیتشر، یان: ۳۰، ۵۴، ۶۹، ۷۲.
 فروید: ۶۳.
 فورسایت، سر میس: ۹۰، ۹۱.
 فورستر: ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲.
 فورده، کورن: ۱۳۹، ۱۹۵.
 فوفینارچی: ۱۱۶.
 فولتیر: ۵۱.
 فیرباتکه رونالد: ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵.
 فیرجیل: ۱۷.
 فیرلین: ۵۸.
 فیستاتیلی: ۲۱۹.
 الملكة فيكتوريا: ۸۷، ۸۹.
 فیکو: ۲۳، ۲۴، ۲۵.
 فیلدنج: ۳۷.
 فیلیپس: ۲۴۹.
 فییون: ۱۷.
 (ق)
 قلب المسيره: ۲۸.
 (ك)
 کاتولوس: ۱۷، ۴۵، ۴۶، ۴۷.
 کارینتیر، جورجی: ۲۱۹.
 کارلایل، توماس: ۲۰۸، ۲۳۴.
 کارول، لويس: ۱۹۸.
 کافکا: ۲۸، ۲۹، ۱۸۶.
 کامبل، روی: ۱۳۹، ۱۸۰، ۱۸۲.
 کاورده، نویل: ۷۰، ۷۲، ۲۳۶.
 کراکشن، استن: ۲۱۶.

کروم یلو: ۱۲۷.
 کریزلز: ۱۱۲.
 کرین، هلرت: ۶۱.
 کلاریج: ۲۰۶.
 کلویل، یول: ۶۰.
 کلوک: ۱۷.
 کمفورت الکس: ۱۶۴.
 کوارده، نویل: ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۳۶، ۲۴۳.
 کویت، ولیم: ۱۸۰.
 کورنلیا: ۳۵.
 کونجریف: ۴۱، ۶۹، ۷۳، ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۱۷، ۲۴۹.
 کونراډ، جوزیف: ۸۱، ۹۳، ۹۴، ۹۸، ۱۰۴.
 کونفو شپوس: ۳۲.
 کرل، ج. د. م: ۱۲.
 کويسلر: ۱۵۴.
 کیس: ۸۰، ۸۴.
 کیبلنج، رویارډ: ۱۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۸۹، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۱۸۲.
 کیس: ۱۹۳.
 کیرتن، میسټاج: ۹۴.
 کیرکجارد، ژورن: ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰.
 کینس، لورد: ۱۲۴.
 (ل)
 لاسکو: ۲۴.
 لامب، تشارلز: ۳۶، ۱۹۵.
 لامبکین، توين: ۲۱۷.
 لامرتین: ۵۰.
 لانج، انټرو: ۹۵.
 لاندرو: ۴۲.
 لورانس: ۴۰، ۸۵، ۹۶، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲.
 لوسیان: ۶۷.
 لونزډیل، فرېریک: ۲۰۳.
 لوید، ماری: ۲۱۸، ۲۱۹.
 لويس، برسی وندهام: ۲۱۹، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۸.
 ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۳.
 لويس، ډای: ۲۷.
 لیتون، بلور: ۱۹۹.

ليز: ٣٥، ٣٦.

ليرو اوارد: ١٩٨.

ليروس سايڊ: ١١٧.

ليكتور ليفين: ٩٢.

ليمان، روزاموند: ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٢، ١٧٦.

لينڊ ساي: ٤٥.

ليفين: ٢٠٨.

(م)

مارفيل: ٦٣، ٦٤.

ماريون: ١٠٩، ١١٠، ١١١.

ماكنيس، لويس: ١٢٧، ١٢٦.

ماكينزي، السير كمبلون: ١١٨.

مالرميه: ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٢، ٢٢١.

مالروكس: ١٥٤.

ماليرب: ٥٠.

مالقوليو: ١١٤.

مانسفيلڊ، كاٽرين: ٢٩.

مايبرن: ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦.

مري، جون ميللتون: ١٢٧.

مريڊ، جورج: ١٧١، ٢٠٥.

مفليل، هرمان: ٤٢.

مور جورج: ٣٧، ٩٧، ١٢٤.

موريس، ويليام: ٢١، ٢٢، ٢٠٢.

مونرو، هارولد: ١٦.

موسلي، السير لوسولد: ١٢٨.

موسيليني: ٢٣٢، ٢٣٤.

موم، سومرسٽ: ٧٠، ٧٣، ٢٠٢، ٢٠٤.

مونڪريف: ١١٦، ١١٧.

ميلر، هنري: ٤١، ٤٢.

ميلن، لورڊ: ٨٨، ٩٥.

ميلني: ٢١٦، ٢١٧.

ميون، ادوين: ٢٢٠.

(ن)

نوفلو، ايفر: ٢٣٦.

نيپتسه: ٢٤، ٢٥.

نيكسون، نورمان: ٢٥٣، ٢٥٥، ٢٥٦.

(هـ)

هالينڊ: ١٢٢.

هتشڪوڪ، الفريد: ١٤٤، ١٤٥.

هتلر: ٢٠٨، ٢٣٣، ٢٣٤.

هڪسلي، النويس: ٨٠، ٨٥، ١١٨، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤.

١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٣، ١٥٢.

١٥٣، ١٥٥، ١٧٩.

هويڪنز، جبرارد مانلي ٤٩.

هويج، مورتن: ٢١٦.

هوجو، فيكتور: ٥٠.

هوميروس: ٢٢، ١٠٦، ١٠٨، ٢٤٨.

هوميه: ٥١.

هويتمان، وولٽ: ٤٢.

هيجل: ٨٧.

هيمنجواي، ارنسٽ: ١٥٤، ١٦٢.

هيوزمانز: ٢٢١.

هيولز، فورد مانوڪس: ٨١، ١٠٤.

هيولم: ٢٦، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٩، ٢٥١.

(و)

وارنر، رڪس: ١٤٨، ١٥٠، ١٥١، ١٥٦.

والز: ٨٩.

وايلڊ، اوسڪار: ٩، ٧٠، ٧٣، ١٩٢، ١٩٧، ١٩٨.

٢٠٠، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١٢.

ورنڊزورث: ٢٠، ١٩٣، ١٩٤، ٢٥٥.

ولف، ايفلين: ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧.

١٥٨.

وليوله هوراس: ١٩.

ولشر، وليم سائيم ويختون: ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧.

١٨٨.

وودي، اشري: ٧٠، ٧١.

وولف، فرجينيا: ٣٩، ٤٠، ١١٤، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤.

١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٦١، ١٦٨.

١٧٩، ٢١٧.

وييسٽر: ١٩٥.

ويسلر: ٢٩، ٢٠٢.

ويڪرلي: ٤١.

ويلڊ، ه. ج. ١٦، ٢٥، ٢٦، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٥.

٨٨، ٨٩، ٩٢، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٧، ٢٠٧.

ويلسن، انجوسى: ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠.

(ى)

يميني، كامبل: ١٣٩.

يوليسيس: ٣٩، ٤٠، ٤١، ٨٤، ٨٥، ١٠٣، ١٠٦.

١٠٧، ١٠٩، ١١٠، ١١٢، ٢٢٣.

ييتس: ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٧٢، ٢٠٢، ٢٠٨.

٢١٧، ٢٢٣، ٢٢٥، ٢٣١، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٤١.

كشاف أسماء البلاد

اثيوبيا: ٥٩، ١٣٩، ١٥٧.

اسبانيا: ٧٤.

اسكتلندا: ١٨١.

السودان: ٥٩.

الصين: ١٠٤.

المانيا: ١١٧، ١٢٩، ١١٧.

المكسيك: ١٥٧.

الهند: ١١٧.

الولايات المتحدة: ٢٧، ٤٢، ٦١، ١٤٨.

اليابان: ١١، ٧٤، ١٠٤.

اليونان: ١٩.

انجلترا: ١١، ١٣، ٢١، ٤٩، ٥٠، ٦١، ٦٨، ٧٠، ٧٤.

١٢٤، ١٤٨، ١٨٠، ٢٠٠، ٢٠٤، ٢٣٦١.

اوروبا: ٢٤، ٣١، ٦٢، ١١٨، ١٣٧، ١٦٢.

ايرلندا: ٦٨، ٨٧، ١٠٨، ٢٠١، ٢٠٧، ٢١١، ٢٢١.

٢٢٢، ٢٠٤، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٣٢.

ايطاليا: ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٣، ١٠٤، ١٣٩.

بريطانيا: ٢٠، ٤٢، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٥، ١٣٩، ١٦١.

فرنسا: ٤٩، ٥٠، ٦١، ٧٤، ١٠٤.

لندن: ٤١، ٩٠، ٩٢، ١٢٤، ١٢٧، ١٣٣، ١٦٣، ١٦٩.

١٨٠، ١٨٨، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠٣، ٢٣٢.

كشاف أسماء المدن

إتون: ١٨٠.

اكسفورد: ٢١، ٦٥، ٩٧.

باريس: ٤١، ٤٢، ١١٢، ١٨٠.

برلين: ١٤٦.

كريست: ١٠٣.

روسيا: ١١٧، ١٣٧، ١٣٨، ٢٢٩.

روما: ١٩.

كمبريدج: ٩٣، ٩٧، ١٢٤.

هكشاف أسماء الإعلام والمذبح والبلداج

«الجزء الثاني»

هكشاف الإعلام

(١)

ابير كرومبي، لاسل : ٢٢، ٢٣، ٢٤

اتيس : ٧٠

المن، جون : ٤٩

إنوارد : ١٧، ١٩، ٢٢، ١٦٩، ١٧٠

انونيس : ٤٥، ٧٠، ٧٢

ارتود، انتوني : ١٢٧

ارنولد، ماثيو : ١٤، ٦٠، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٣، ١٥٢

١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٢، ١٦٣

١٦٤، ١٧٥، ١٩٠، ٢١٣، ٢١٩، ٢٢٨، ٢٣٤

اسالينينا : ١٠١

اسكيس، لورد : ١٩٨

الدينجتون : ٢٢، ٢٦، ٥٥، ١١٠، ٥٩

إلرمور، بول : ٤٤

إلواردي بول : ١٢٠، ١٢١، ١٢٣

اليزابيث : ١٤

اليس : ١٤

إليوث، ت، اس : ٢٨، ٣١، ٣٦، ٢٢، ٢١، ٢٨، ٢١

٥٢، ٥٣، ٥٤، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٨، ٦٣

٦٧، ٢٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧٨، ٧٢، ١٠٧

١٢٢، ١٦١، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٠، ١٧٢، ١٧١

١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٨٠، ١٨١، ١٨٤

١٨٣، ١٨٨، ١٩٠، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٤

٢١٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٥، ٢٢٨، ٢٣٠، ٤١٤

إمبسون، وويليام : ٦٥، ١٠٦، ١٠٩، ١١٠، ١١١

١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١٧٢، ٢٠٠

٢٠١، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٨

٢٢٢، ٢٢٦، ٢٣٢

امير سون : ١٦٨

آنانه، نويل : ٢٣٣

إند، يميون : ٥٠٢

التيوس : ١٦

اتياس : ١٦

اندون، ويستون هاف : ٢١، ٤٠، ٧٢، ٧٧، ٧٩، ٨٠

٨٢، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٩٢، ٩٣، ٩٥، ٩٨، ١٠٠

١٠٥، ١٠٧، ١١٣، ١١٤، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١٢٢

١٢٥، ٢١٨، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٨، ٩١، ٩٠

اوبيارت : ١٤

اوبيسيوس : ٤٨

اوزيريس : ٤٥، ٧٠

اورفيوس : ١٤٤

اورليوس، ماركوس : ١٥٧

اورول، جورج : ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ١٧٦

اوسبرت : ٦٢

اوين، ويلفريد : ٢٨، ٢١، ٤٠، ٤٢

إياجو : ٢٢٢

ايجزيون : ١٤

ايديث : ٦١

ايستر : ٤١

ايشروود : ٧٧، ٨٠، ٢٣٦

إيفري، جورج : ٢٢٥

إينسفرى : ٢٧

اينشتاين : ١١٠

(ب)

باييت، ايرفينج : ٤٤

باتن، صمويل : ٨٣، ١٩٨، ١٥٨، ٢٣١

باخوس : ١١١

بارك، مانسفيلد : ٢٢٠

باركر، جورج : ٨٤، ١١٧، ١٢٦، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٧

٢١٨، ٢٢٧، ١٢٨

ياسكال : ١٥٨، ١٧٢، ١٧٣، ٢٠٦، ٢١٠

بالمرستون : ١٥٨

بانيون، لورانس : ٢٢، ٢٣، ٢٦، ١٦٨، ١٧٩ :

باوند، إزرا : ٢٢، ٢٦، ٥٢، ١٧٠، ١٧٢، ١٧١، ٢١

٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٣، ٢٥

٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠

١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠

١٨١، ١٨٤، ١٨٣، ١٨٨، ١٩١، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٥

٢٢٨، ٢٣٢، ٢٣٤

باوين : ٢١٨

بايبس، جون : ٢٢٨، ٢٢٩

بايرون : ٦٧، ٧٧، ١٢٢، ١٩١

بتجمان، جون : ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤

: ٢٢٨

برانلي ك ٤٠١، ١٥٤ :

براونينج : ١٢، ١٥، ١٦٧، ١٦٨، ٦٠

برسفون : ٣٥

برن، سوين : ١٧٠

بروفروك : ٤٩، ١٧٠

بروفنسي : ٢٤

بروست : ١٨٢

بروك، روبرت : ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣١

بروميل : ١٩٧

بريتشت : ١٩٤

بريجن، روبرت : ٢٢، ٢٦، ٧٥، ٧٦

الملكة بس : ١٩

بطليموس : ٢٠٨

بلوتي : ٣٥

بلومزبيرى : ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩

٢٠١، ٢١٧، ٢٢٥

بلندن، انمون : ٢٦، ٣١، ٥٩، ٢٩، ٣٢

بليسن : ١٨٤

بليك، ويليام : ٢٠، ٢١، ٥٠، ٥٥، ١٩، ١٦٩، ١١٠

١٢٢

بوب، الكسندر : ٥٢، ١١٨، ١٢٢، ١٥٦، ١٩٦، ١٧٨

بوتزال، رونالد : ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١١٣، ١٠٩

٢١٨، ٢٢٢، ٢٢٦

بوتس، بول : ٦٨

بورتوس، هوف جورون : ٢٢٩

بودلير : ٩، ٢٤، ١٧٢

٢٤٤

بوسويل : ١٧٤

بلاس، فيكتور : ١٢، ٥٩

بلاكوير، أرب : ٤٨

بيتر، والتر : ١٦٠، ١٦١، ١٦٢

بيجهوث، والتر : ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٢، ١٦٤

١٩١، ٢٢١

بيريوهام، ماكس : ١٦٩

بيرنزلى، أوبرى : ١٢، ١٧

بيرسيس : ١٤٢

بيركلى : ١٨١

بيرنز : ٢٥، ١٥٦

بيرسيس : ١٤٢

بيورين، مارتن فان : ٤٩

بيريا : ٣٦

بيرى، بلومن : ١٤٩

بيكاسو، بابلو : ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٦

بيل، أريان : ٢١٨

(ت)

تروس، هنرى : ١١٦

تريسترام : ٢٣

تشارلز الأول : ١٥، ١٦

تشتراون : ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٦، ٥٠

تشوسر : ٢٦٣، ٦٥، ١٥٦

توان، دون : ١٤٣

تورنور : ١٧٢

تولستوى : ١٩٧، ١٩٩، ٣٣١

توماس، انوار : ٢٦، ٢٧، ٢٩، ٣٢، ١٢٠

توماس، بيلان : ٨٤، ١١٧، ١٢٦، ١٣٥، ١٣٧

١٢٨، ١٢٩، ٢١٨، ٢٢٧، ١٢٧

تيت، ألين : ٢٢٩

تيرنوس : ٧٩

تيلن، ترنس : ١٢٠

تيلتسون، جيوفرى : ٣٣٢

تينسون : ١٤، ٦٠، ١٢٢، ١٦٠

تيوليوس : ١٦، ١٧

(ث)

تيسيس : ١٤٥

(ج)

جاريل، راندال : ٢٢١، ٢٢٢

جاسكوينى، دافيد : ١٢٦، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٩

جاكسون، أندرو : ٤٩

دون، جون : ٦٠، ٦٥، ١١٠، ١١٣، ١٢٢، ١٦٤،
 ١٧١، ١٧٨، ١٧٩
 ديفر، دائي : ١٨
 ديڪارت : ١٩٠
 ديسكون، كانون : ٧٥
 ديڪنز : ١٦٧، ١٦٨
 دي ڪيريڪو، جورجيو : ١٣١، ١٣، ١٣٧
 ديموس : ٦٦
 ديمونت : ١٩٨
 ديوريل، لورنس : ١٢٠
 ديونيسوس : ١٤١، ١٤٥
 ديلاوير : ٢٤

(د)

دالائي، شعر ڪتاب الـترة السابقة (٩)
 واسڪين : ٩، ١٥٢، ١٥٤
 راسل، ميتر : ١٤٧، ٢٢٩
 راسيل، بيرتراند : ١٧٠
 راسين : ١٩٦
 رابنچ، لورا : ٦٩، ٧٢
 روينز : ٩٩
 روبرٽس، مايڪل : ٨٠، ٢٢٥، ٢٣٦
 روتشستر : ١٠٩
 روس، دونالد ڪارني : ٢٢٢، ٢٢٤
 روسو : ٦٨
 رومانس، بليڪييل : ١٨٥
 رونسار : ٢٣
 د/ رتيشارڊز ١-١٠ : ١٠٥، ٩٥، ١٦١، ٢٠٠، ٢٠١،
 ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١٤،
 ٢١٧، ٢١٦، ١١٥، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١١٥، ٩٠
 ريڊ، هريٽ : ٢٢، ٢٤٣، ٤٣، ١٢٦، ١٨٨، ١٨٩،
 ١٩٠، ١٩١، ١٩١، ١٩٣، ١١٧

ريلڪ : ١٢٠

ريلڪه : ٧١

ريمبود : ٢٣، ٦٢، ٢٣، ١٣٢، ١٣٦

رين، ڪاٽلين : ١٢٢، ١٣٩، ١٤٤، ١٤٥

ريلاي : ١٦٤

(س)

سانتسفريل : ٦٤، ٦٦

ساسون، سيجفريد : ٣٦، ٣١، ٥٩، ٢٩، ٢٢

سافنڊج : ٢٣٢

سانتسبري جورج : ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥

جاي : ٢١٤

جايد : ١٦٧، ١٩٦

جرانتشستر : ٢٦

جرائ، جون : ١٢، ١٥٥، ٢٠٢

جرويك : ٨٢

جريفن، روبرٽ : ٢١، ٢٦، ٢٩، ٣١، ٥٩، ٦٨، ٦٩

٢٩، ٣٢، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ١٠٧، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٣،
 ١٤٤

جريجوري ليدي : ٥٩

جريجسون، جوفري : ٦٤، ٦٥، ١١٧، ١٢٥، ١٣٧

٢٢٨، ٢٣٧

جرينفل، جوليان : ٢١

جربوسون : ١٦٤

جوان، ڊون : ٧٧

جوهرٽ : ١٥٧

جوتيه : ٩

جوردان : ١٠١

جورج الخامس : ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٩، ٤٠، ٦١

١٠٢، ١٧٠، ١٩٩

جولٽ : ١٦٣

جوليا : ١٠٢

جونروٿ، جون : ١٢١

جونسون، ليونيل : ١٠، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ٥٩

١٦، ١٧٢، ١٧١، ١٧٤، ٣٥

جويس : ١٩٧، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢١٧، ٢١٨

جيرين : ١٥٧، ٢١٨

جيفورڊ، وليم : ١٦٢

جيفرسون : ٤٩

جيمس، هنري : ١٦٣، ١٦٨، ١٧٠، ٢٢١

جيسيه : ١٩٧

(د)

ڊاليسون : ٥٩

ڊالي، سلفاتور : ٢٣١

ڊانتي : ٢٣، ١٧٢، ١٨٠، ١٩٧، ٢٠٨

ڊاوسون، ارنسٽ : ١٢، ٥٩، ٦٣، ٩، ١٠، ١٤، ١٥

ڊاوٽن، ساسڪس : ٢١

ڊبلن : ٥٩

ڊجونا، بارنيس : ١٧٧

ڊرايدن : ١٠٩، ١٥٦، ١٦٤، ١٧١

ڊنبار : ٦٣

ڊوجلاس، ڪيٿ : ٥٠، ١١٦، ١١٩

سانتیاگو : ۲۰۶

سبارو، جون : ۱۰۳

سبنس، ستيفن : ۷۹، ۸۰، ۸۷، ۹۴، ۹۵، ۷۷، ۷۸، ۸۱

سبنس، یرنارد : ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۰۰، ۹۸، ۹۵، ۹۴، ۹۳، ۸۶، ۸۱

سبنس، یرنارد : ۱۲۰، ۱۲۳

سبینوزا : ۱۵۷، ۱۹۰

ستانفورد، ديريك : ۱۳۵، ۱۳۸، ۲۲۹

ستېس، جون هيټ : ۱۴۲، ۱۱۶، ۱۴۵، ۱۴۶، ۲۳۲

ستراتشي، ليتون : ۳۱، ۳۲، ۱۵۵، ۱۹۳، ۱۹۶

۱۹۸، ۱۹۷، ۱۹۵

د/ ستويل اېيټ : ۱۱۱، ۱۴۱، ۱۴۴، ۲۲۷

ستيفن، ليسلى : ۲۰۱، ۲۱۷

ستيفن، وولاس : ۲۲۹

ستيفنس، ۱۶۷

سکوايز، جون : ۶۱

سکوت، توم : ۱۱۶

سکوت، ووالتر : ۱۹۹

سويو ، فليپ : ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۷

سوينبيرن : ۱۴، ۱۵

سويفت : ۲۲۰، ۲۲۸

ستويل، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷

ستويلز : ۲۱۸

سيد جويک : ۲۰۱، ۲۱۷

سيريل : ۱۴۲

سيفرن : ۱۹

سينار : ۱۴

سينج، جون ميلينجتون : ۲۵، ۲۹

(ش)

شتين، جيترو : ۱۸۲

شکسپير : ۱۴، ۶۳، ۶۵، ۲۰، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۷۲

۱۷۳، ۱۹۷، ۲۳۱

شو : ۱۶۸

شيسترتون : ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹

شيلي : ۲۵، ۶۷، ۶۰، ۱۰۵، ۱۵۱، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۷۲

۱۹۰، ۱۹۱، ۲۲۰، ۲۲۲

(ف)

فاليري، بول : ۱۶۳، ۱۷۳، ۸۰

فاينز، شيرارد : ۶۱

فرانکلين : ۱۸۵

فرانکو : ۶۸

فراي، روجر : ۱۹۳

۲۴۶

فروسار : ۱۹۱

فسويډ : ۸۳، ۱۱۸، ۱۳۶، ۱۳۲، ۱۴۵، ۵۴، ۱۲۸

۲۲۹، ۲۱۴

فرينز، جورج، جيمس : ۱۴۴

فليت : ۳۵، ۵۹

فليتس، يايان : ۲۲۹، ۱۲۱

فويټ : ۱۰۱

فورستر : ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۳۲

فوليتز : ۱۹۶

فولستاف : ۲۱۳

فيكتوريا : ۱۵۹

فيکو : ۵۵

فيون : ۳۶

فيربانک : ۱۹۷

فيرلين : ۲۴، ۲۰۵

فيلد، مايکل : ۲۳

فيلون : ۲۵

فيليس، ستيفن : ۱۲

فينوس : ۱۴۷

فيو، انيت : ۱۹۰

(ق)

فينولوسا، ارنست : ۳۳

(ك)

کاشي : ۲۳۲

کارليل : ۱۵۲، ۱۵۴

کاروله، لوييس : ۴۰۲

کارولين : ۱۰۹

کافکا : ۲۳۳

کاولي : ۱۱۰

کامبل، روي : ۲۱، ۶۱، ۶۳، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۱۲۵

۱۹۱

کروفورد، هنري : ۲۲۰

کروکر جون ويلسون : ۱۶۲

کرومويل : ۱۸۹

کلف : ۱۵۸

کوليريدج : ۲۵، ۶۰، ۴۵، ۲۵، ۱۵۱، ۱۶۰، ۱۶۱

۱۹۱

کومفرت، اليکس : ۱۱۷

کونجرېف : ۱۷۴

کونراد : ۲۲۰

کونفوشيوس : ۴۹

ΥΕΥ

هاردی، توماس . ۱۹، ۲۹، ۲۰، ۳۱، ۳۲، ۵۸، ۳۶، ۱۷۰، ۱۶۹

هاریس، فرانک : ۱۶۱

هاکسلي، الدوس : ۶۱، ۲۱۸

هال برنس : ۲۱۴

هاملت : ۱۷، ۵۵، ۱۷۳، ۱۷۷

هاميلتون، الکساندر : ۴۹

هاوسمان(۱) : ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۱۹۹

هربرت، جورج : ۲۱۲

هنرسون، فيليب : ۲۲۵

هوراس : ۱۶

هوبز : ۱۱۰

هوبكينز، جيرالد مانلى : ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۱۷۱، ۱۹۱

هوتسبير : ۲۱۴

هولتون : ۱۸۵

هوچنت، جورج : ۱۳۳

هوچو، فيكتور : ۶۷، ۱۵۷

هودجسون، رالف : ۳۶

هورتنز : ۱۰۱

هوف، جرهام : ۲۳۳

هوليهان، کاتلين نى : ۵۷

هوميروس : ۱۹۷، ۲۰۸

هيجل : ۲۳۳

هيريك : ۲۵

هينلى : ۱۶۱، ۱۶۲

هيولم : ۱۷۱، ۱۸۸، ۲۲۵

هيوم : ۲۰۶، ۲۱۰

(و)

والتون ويليام : ۶۲

وايت توماس : ۲۱۵، ۲۱۶

وايلد : ۱۷، ۱۳، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷

وراتيلسو : ۵۹

ويليام، تشارلز : ۲۱۹

وندهام ايميليا : ۱۶۳

ورينزورث : ۶۰، ۶۳، ۹۱، ۱۲۰، ۱۳۸، ۱۵۵، ۱۶۱

۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۰، ۲۱۳

وودهاوس : ۲۳۰

وولر، جون : ۱۲۱، ۱۰۹

وولف : ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۱۸، ۲۳۰

ويبلى : ۱۶۱

ويتمان : ۶۵، ۱۸۵، ۲۲

ويلز : ۷۱، ۱۲۰

السيده/ ويلزى، دوروثى : ۵۳

وينكوكس، ايلاولير : ۲۱

ويلسون ادموند : ۱۶۴

ويليامز، تشارلز : ۷۶

وين، جون : ۲۳۲

يونج : ۱۲۲، ۲۲۹، ۱۲۸، ۱۲۹

(ى)

يبيتس : ۱۰، ۱۲، ۱۶، ۱۷، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۳۱

۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۶

۶۸، ۴۱، ۴۲، ۷۹، ۱۰۷، ۱۸۸، ۲۲۴، ۲۳۶، ۲۲۸

۲۳۳

کشاف اسماء المدن

(۱)

اينبرا : ۱۶۲، ۱۶۴

اکسفورد : ۱۰۴، ۱۱۶، ۱۵۳، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۷۱

۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۷۵، ۱۰۵، ۱۱۶

الاسكندرية : ۳۷

اوستين : ۷۸

(ب)

بابل : ۱۱

باريس : ۲۳۱، ۲۷، ۳۹

(ج)

رابالور : ۴۸

راى : ۱۹

روما : ۱۵۶

(س)

سيفرن : ۱۹

(ش)

شرويشاير : ۱۶

(ص)

صينه : ۱۱

(ط)

طرابلس : ۱۱

(ك)

كمبريدج : ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۷

۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۵، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷

کنته : ۱۰۰

اليابان: ١١٢

اليونان: ١٢١

انجلترا: ١٧٠، ٢٣، ٨٣، ١٠٠، ١٢٨، ١٥٤، ٢١٨

ايرلندا: ١٨٩، ٢٤، ٣١، ٥٧، ٦٣، ١٠٢، ٦٠، ١٢، ٥٩

إيسلندا: ٨٠

إيطاليا: ٤٨، ٥١

(ب)

بريطانيا: ١١٣

بولندا: ٩٥

(ج)

روسيا: ٩٥

(ل)

لندن: ١٦٢، ٢٠١، ٣٥، ٣٧، ٥٠، ٧٨، ١٧١، ٥٩

(م)

ماندلاي: ١٨

(ن)

نيو انجلاند: ١٧٠

(هـ)

هارفرد: ١٧٠

كشف أسماء البلاد

(١)

اسبانيا: ٦٨

البريقيا: ٨٣

الصين: ٢٣

ألمانيا: ١٧٠، ٩٥

الولايات المتحدة: ١٧٠، ٢٣، ٥١، ٦٣، ١٢٥

اقرأ في هذه السلسلة

برتراند رسل	احلام الاعلام وقصص اخرى
ي . رادونسكايا	الالكترونيات والحياة الحديثة
الدس هكسلي	نقطة مقابل نقطة
ت . و . فريمان	الجغرافيا في مائة عام
رايموند وليامز	الثقافة والمجتمع
ر . ج . فوربس	تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)
ليسترديل راي	الأرض الفاضية
والتر ألن	الرواية الانجليزية
لويس فارجاس	المرشد الى فن المسرح
فرانسوا دوماس	آلهة مصر
د . قدرى حفى وآخرون	الانسان المصرى على الشاشة
اولج فولكف	القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة
هاشم النحاس	الهوية القومية فى السينما العربية
ديفيد وليام ماكنوال	مجموعات التقود
عزيز الشوان	الموسيقى - تعبير نفسى - ومنطق
د . محسن جاسم الموسوى	عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى
اشراف س . بى . كوكس	ديلان توماس
جون لويس	الانسان ذلك الانسان الفريد
بول ويست	الرواية الحديثة
د . عبد المعطى شعراوى	المسرح المصرى المعاصر
أنور المعداوى	على محمود طه
بيل شول أدنبيت	القوة النفسية للأهرام
د . صفاء خلوصى	فن الترجمة
رالف ثى مانلو	تولستوى
فيكتور برومير	سستمال
فيكتور هوجو	رسائل واحاديث من المنفى
مفسماربيرنر هيزنبرج	الجزء والكل (محاورات فى مفسماربيرنر هيزنبرج
	الفيزياء الذرية)
سدنى هوك	التراث الغامض ماركس والماركسيون
ف . ع . أدنيكوف	فن الأدب الروائى عند تولستوى
هادى نعمان الهيتى	ادب الأطفال
د . نعمة رحيم العزاوى	احمد حسن الزيات
د . قاضل أحمد الطائى	اعلام العرب فى الكيمياء

فكره المسرح	فرنسيس فرجون
الجحيم	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليوة
التطور الحضارى للانسان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال ؟	د. روجر ستروجان
تربية النواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا. سبنسر
النحل والطب	د. ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاى	د. لينوار تشامبرز رايت
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د. جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لبانتى فى الفن	الدكتور غبريال وهبه
التشكيل	
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية	د. رمسيس عوض
وبعدا	د. محمد نعمان جلال
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	فرانكلين ل. باومر
الفكر الأوروبى الحديث (٤ ج)	
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى	شوكت الريمى
١٨٨٥ - ١٩٨٥	د. محيى الدين احمد حسين
التنشئة الاسرية والأبناء الصغار	تأليف : ج. ج. دابلى اندرو
نظريات الفيلم الكبرى	جوزيف كوندراڤ
مختارات من الادب القصصى	طائفة من العلماء الأمريكىين
الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد ؟	د. محمد أسعد عبد الرؤوف
حرب الفضاء	د. السيد عليوة
ادارة الصراعات الدولية	د. مصطفى هنانى
الميكروكمبيوتر	صبرى الفضل
مختارات من الأدب اليابانى	جابريل باير
تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة	ألطونى دى كوسينى
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	وكينيث هينوج
كتابة السيناريو للسينما	نوايت موين
الزمن وقياسه	زافيلسكى ف. س
اجهزة تكييف الهواء	ابراهيم القرضاوى

الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي
سبعة مؤرخين في العصور الوسطى
التجربة اليونانية
مراكز الصناعة في مصر الإسلامية
العلم والطلاب والمدارس

الشوارع المصرية والفكر
حوار حول التنمية الاقتصادية
تبسيط الكيمياء
العادات والتقاليد المصرية
التلويح السينمائي
التخطيط السياحي
البذور الكونية

دراما الشاشة (٢ ج)

الهويين والايلاز
صور افريقية
نجيب محفوظ على الشاشة
الكمبيوتر في مجالات الحياة
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية

كتب بحوث الفكر الانساني
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)

الفكر التاريخي عند الافريق
قضايا وملاحق الفن التشكيلي
التغذية في البلدان النامية
بداية بلا نهاية

الحرف والصناعات في مصر الإسلامية
للكنون
حوار حول النظامين الرئيسيين

بيتر رداي
جوزيف داهموس
م . م بورا
د . عاصم محمد رزق
رونالد د . سمبسون
و نورمان د . اندرسون
د . أنور عبد الملك
والت روستو
فرد . س . هيس
جون بوركهارت
الان كاسبيار
سامي عبد المعطي
فريد هويل
شاندرا ويكراما ماسينيح
حسين حلمي المهندس
روى روبرتسون
دوركاس ماكلينتوك
هاشم النحاس
د . محمود سرى طه
بندر لوري
بوريس هيدرونيكش سيرجيف
ويليسام بينر
مفيد الدرتون
أحمد محمد الشنواني
جمعها : جون ر . بورر
وميلتون جولدينجر
أرتولد توينبي
د . صالح رضا
م . ه . كنج وآخرون
جورج . جاموف
د . السيد طه أبو سليمه
جاليو جاليو

أريك موريس ، آلان هو
 سيريل الدريد
 آرثر كبستلر
 توماس ٠ هاريس
 مجموعة من الباحثين
 روى أرمز
 ناجاي متشيرو
 بول هاريسون
 ميكائيل البى ، جيمس لفلوك
 فيكتور مورجان
 اعداد محمد كمال اسماعيل
 الفردوس الطوسى
 بيرتون بورتر
 جاك كرابس جونيور
 محمد فؤاد ، كوبريلى
 بول كونر
 اختيار واعداد صبرى الفضل
 تونى بار
 نادين جورديمر وآخرون
 موريس بيربراير
 آدامز فيليب
 أحمد الشبنوائى
 جوناثان ريلى سميث
 ريتشارد شاخ
 ريجمونت هبئر
 الفريد ٠ ج ٠ بتلر
 اعداد ٠ د ٠ فيليب عطية
 ادوارد مرى
 هربرت شيلر
 الحاج يونس المصرى
 ستيفن أوزمنت
 نفتالى لويس
 اعداد : مونى براح
 بيتر نيكوللز

الارهاب
 اخناتون
 القبيلة الثالثة عشرة
 التوافق النفسى
 الليل البيليوجرافى
 لغة الصورة
 الثورة الاصلاحية فى اليابان
 العالم الثالث غدا
 الانقراض الكبير
 تاريخ النقود
 التحليل والتوزيع الأوركستراالى
 الشاهنامه (٢ ج)
 الحياة الكريمة (٢ ج)
 كتابة التاريخ فى مصر ق ١٩٠٠
 قيام الدولة العثمانية
 العثمانيون فى أوروبا
 مختارات من الآداب الآسيوية
 التمثيل للسينما والتليفزيون
 سقوط المطر
 صناع الخلود
 دليل تنظيم المتاحف
 كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)
 الحملة الصليبية الاولى
 رواد الفلسفة الحديثة
 جماليات فن الاخراج
 الكنائس القبطية (٢ ج)
 ترائيم زرادشت
 النقد السينمائى الأمريكى
 الاتصال والهيمنة الثقافية
 رحلات فارتيم
 التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج
 مصر الرومانية
 السينما العربية
 السينما الخيالية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٧١٩٧

I.S.B.N 977-01-4054-6